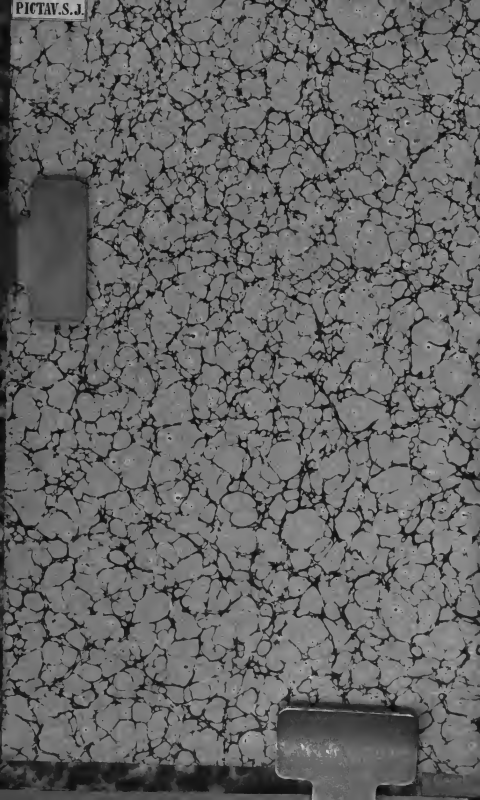
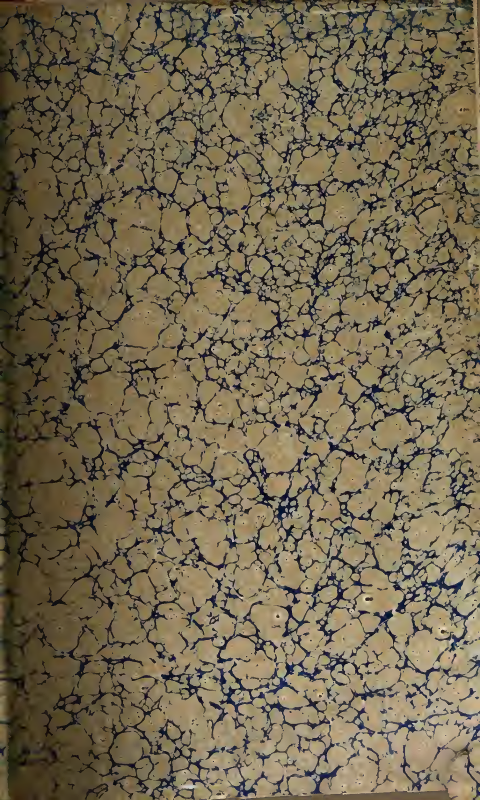



PICTAV.S.J.

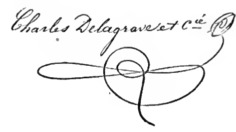


HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE





OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Jérôme Savonarole, sa vie, ses prédications, ses écrits. — Couronné par l'Académie française. 3e édition.

Deux ans de Révolution en Italie (1848-1849).

Étienne Marcel et le Gouvernement de la bourgeoisie au quatorzième siècle.

La Comtesse Mathilde de Toscane et le Saint-Siége. — Mémoire lu à l'Académie des sciences morales et politiques.

CORBEIL. — TYP. ET STÉR. DE CRÉTÉ.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

PAR

F. T. PERRENS

DOCTEUR ÈS LETTRES, PROFESSEUR AU LYCÉE BONAPARTE,
RÉPÉTITEUR A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE,
MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE TURIN.



PARIS
CHARLES DELAGRAVE ET Cie, LIBR.-ÉDITEURS
RUE DES ÉCOLES, 78

—

1867

PRÉFACE

Résumer en un volume l'histoire de la plus riche littérature qu'aient vue les temps modernes est une œuvre ingrate, et nous la jugions presque impossible avant de l'avoir conduite de notre mieux à sa fin. Mais il nous semblait que, si l'on y pouvait parvenir, on prendrait une place vide et que l'entreprise avait son utilité.

Si l'on ne veut pas, pour étudier la littérature italienne, recourir aux auteurs italiens qui en ont écrit l'histoire dans leur propre langue, on ne trouve, en France, que des ouvrages incomplets. Les neuf volumes de Ginguené ne nous conduisent qu'aux dernières années du seizième siècle; les quatre de Salfi, fastidieux continuateur de cet excellent ouvrage, n'embrassent que le dix-septième siècle, c'est-à-dire une époque de décadence, et pour le dix-huitième nous sommes réduits aux pages peu nombreuses où Sismondi parle de ses comtemporains avec une capricieuse partialité. Il passe les uns sous silence, il s'étend outre mesure

sur les autres, et les développements qu'il consacre dans le même ouvrage (*De la littérature du midi de l'Europe*) aux époques antérieures, manquent également d'ordre et de proportion. Quant aux cinquante premières années du dix-neuvième siècle, si remarquables par le mouvement littéraire, aujourd'hui terminé, auquel donna lieu la querelle des romantiques et classiques, c'est un sujet qu'aucun historien des lettres italiennes n'a encore abordé. Il nous manque un modeste mais substantiel précis qui embrasse toutes les périodes, s'arrête discrètement aux grands auteurs, se borne à indiquer les médiocres, et, en donnant une idée de cette vaste matière, inspire le désir de la connaître plus à fond. Rendre ce service à la jeunesse studieuse et satisfaire dans une certaine mesure la curiosité des gens de peu de loisir : voilà toute la prétention du livre que j'offre au public.

On comprend assez que j'ai dû faire des sacrifices pour ne pas dépasser les étroites limites où je voulais me tenir. Au lieu d'aborder, comme font Tiraboschi et Ginguené, l'histoire littéraire de l'Italie, c'est-à-dire le tableau de toutes les connaissances humaines dans une nation, lettres latines et lettres grecques, droit civil et droit canon, médecine, sciences, beaux-arts, il a fallu me borner à la lit-

térature italienne proprement dite, dont le premier jour est celui où les peuples italiens ont été en possession d'une langue. Ce sont les langues, en effet, et non les confins géographiques, qui constituent les littératures. On a beau dire que l'antique idiome des Latins est le fond de celui que parlent leurs descendants au nord et au midi des Alpes, le génie moderne, en modifiant les pensées, en transformant le style, a creusé un abîme entre les pères et les enfants. En outre, s'il est vrai, comme on l'assure, que certains patois fussent déjà nés en Italie, à l'époque où la langue latine y régnait encore, ils n'ont produit aucun ouvrage qui ait mérité de parvenir jusqu'à nous.

C'est donc au quatorzième siècle, ou tout au plus vers la fin du treizième, que doit commencer cette histoire. Je regrette de n'y pouvoir introduire qu'à de rares intervalles l'indication des événements politiques, si étroitement liés, d'ordinaire, au progrès et à la décadence des lettres; mais l'étude des ouvrages de l'esprit suppose une connaissance première des actions humaines, et il sera toujours facile de se remettre successivement en mémoire celles qu'on aurait oubliées, puisque, pour l'histoire littéraire comme pour l'histoire politique, on suit généralement cette division par siècles dont la

commodité fait excuser l'arbitraire. Il convient seulement de rappeler au lecteur que les Italiens désignent les périodes séculaires non pas, comme nous faisons, par le chiffre de l'année qui les termine, mais par celui qui en est, pour ainsi parler, la caractéristique, pendant toute leur durée. Quand nous disons le quatorzième siècle, nos voisins disent le *trecento*, ou le trois cents; de même le cinq cents, c'est le seizième siècle, et le sept cents le dix-huitième.

Je supprime sans trop de regret les citations et les biographies. Il existe pour ces dernières des recueils spéciaux, auxquels on pourra toujours recourir; je n'y fais que les emprunts nécessaires pour expliquer les ouvrages ou le tour d'esprit des auteurs. Quant aux citations, outre qu'un proverbe italien nous avertit que tout traducteur est un traître, ou, en d'autres termes, que la meilleure traduction ne rend ni la propriété des mots ni les beautés du style, sans lesquelles les choses dites perdent tout intérêt, je me serais vu placé dans l'alternative fâcheuse de reproduire les plus célèbres morceaux qu'on trouve partout, ou d'en choisir d'autres moins connus, et de donner, par amour de la nouveauté, des exemples moins concluants de la manière et du génie des écrivains. On ne les trouvera guère

cités que lorsqu'ils parlent d'eux-mêmes, ou lorsqu'ils ont commis de ces fautes de goût qui restent sensibles jusque dans une traduction. En général, il suffira, pour donner une idée des chefs-d'œuvre, d'indications sommaires, de courtes analyses, de rapides jugements.

Fallait-il, dans ceux-ci, ne hasarder que des opinions personnelles ou toujours s'appuyer à celles d'autrui? J'ai cru me devoir tenir à égale distance de ces deux extrêmes. Quand les critiques italiens sont partagés, il est permis à chacun de consulter son goût pour donner raison aux uns ou aux autres; quand ils tombent d'accord dans l'admiration ou dans le blâme, il y a quelque hardiesse à les contredire : ils accusent les Français qui l'osent de n'écrire qu'au point de vue de leurs préjugés nationaux. Le reproche est fondé peut-être; mais les Italiens eux-mêmes sont-ils donc tout à fait exempts de semblables préjugés? A une époque où le patriotisme de cette nation si longtemps malheureuse se croit intéressé à relever, à exagérer ses moindres titres de gloire, s'il faut respecter ce sentiment, dont triomphe peu à peu l'esprit de justice, il est permis, il est quelquefois nécessaire de se tenir en défiance. Néanmoins, dans le plus grand nombre des cas, je suis heureux de n'avoir

point à contredire. « Je n'estime dans ce que je pense, dit un de nos critiques les plus fins et les plus goûtés, que ce que les autres peuvent penser comme moi. » Ces paroles justifieront la conformité fréquente de mes assertions avec celles des auteurs, et même les emprunts que je leur fais. Par nécessité d'abréger, je ne les invoquerai point au bas des pages, mais je les avoue, et je les nomme à la première de ce livre. Puissent-ils lui servir de caution auprès des lecteurs que je lui souhaite, et donner quelque crédit à ce fidèle résumé.

Paris, 20 juin 1866.

SOURCES.

Tiraboschi. — Histoire générale de la Littérature Italienne.
Landi. — Abrégé de Tiraboschi, en français.
Salfi. — Manuale della storia della letteratura italiana.
Maffei. — Storia della letteratura italiana.
Emiliano Giudici. — Storia della letteratura italiana.
Ginguené. — Histoire littéraire de l'Italie.
Salfi. — Continuation de Ginguené.
Sismondi. — De la littérature du midi de l'Europe.
Ambrosoli. — Manuale della letteratura italiana.
Cimorelli. — Origine e progresso delle belle lettere italiane.
Corniani. — I secoli della letteratura italiana.
Ticozi. — Continuation de Corniani.
Mazzucchelli. — Gli scrittori d'Italia.
Caterina Ferrucci. — I primi quattro secoli della letteratura italiana.
Vannucci. — Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana.
Gravina. — Ragione poetica.
Muratori. — Della perfetta poesia.
— Rerum italicarum scriptores.
Baretti. — Frusta litteraria.
Andrès. — Dell' origine e de' progressi d'ogni letteratura.
Hallam. — Littérature de l'Europe aux xve, xvie et xviie siècles.
Histoire littéraire de la France par les Bénédictins, continuée par l'Académie des Inscriptions.
Villemain. — Tableau de la Littérature au moyen-âge.
Rathery. — Influence de l'Italie sur les lettres françaises.
Denina. — Vicende della letteratura.
Crescimbeni. — Della volgar poesia.
Ranke. — Zur Geschichte der italienischen Poesie.

Boccalini. — Ragguagli di Parnaso.
Negri. — Scrittori fiorentini.
Quadrio. — Storia e ragione d'ogni poesia.
Tipaldi. — Biografia degli Italiani illustri.
Cerati. — Elogi Italiani.
Fabroni. — Elogi d'illustri Italiani.
Larcher. — Lives of literary und scientific mens in Italy.
Ferrari. — Histoire des Révolutions d'Italie.
Voltaire. — Essai sur les mœurs, chap. xv.
Dictionnaire philosophique. — Art. Épopée.
Discours sur la poésie épique.
E. Quinet. — Révolutions d'Italie.
Warton. — The history of English poetry.
Botta. — Histoire d'Italie.
Zeller. — Histoire d'Italie.

Renan. — Averroès.
Hillebrand. — Dino Compagni.
Leone Aretino. — Vita di Dante.
Boccaccio. — Vita di Dante.
Perticari. — Difesa di Dante.
Pelli. — Memorie per servire alla vita di Dante.
Fiorentino. — Introduction à la Divine Comédie.
Artaud. — Histoire de la vie et des ouvrages de Dante.
Cesare Balbo. — Vita di Dante.
Fauriel. — Dante et les origines de la langue et de la littérat. italiennes. Vie de Dante (Revue des Deux-Mondes).
Ozanam. — Dante ou la philosophie catholique au xiv[e] siècle. Étude sur les sources poétiques de la Divine Comédie.
Labitte. — La Divine Comédie avant Dante.
Ouvré. — De monarchia Dantis Aligherii.
Delécluze. — Dante et la poésie amoureuse.
Ampère. — Voyage dantesque (Revue des Deux-Mondes).
Carlo Fea. — Nuove osservazioni sopra la Divina Commedia.
Carlo Troya. — Del veltro allegorico di Dante.
Azzolino. — Sullo spirito della Divina Commedia di Dante.
Magnier. — Dante et le moyen-âge.
Mesnard. — Traduction de Dante et notes.
Gidel. — Les Troubadours et Pétrarque.

Abbé de Sade. — Mémoires sur Pétrarque.
Bettinelli. — Delle lodi di Petrarca.
Baldelli. — Vita del Petrarca.
Vita di Boccaccio.
Manetti. — Vita del Boccaccio.
Manni. — Storia del Decamerone.
Borromeo. — Notizie de' novellieri italiani.

Roscoe. — Vie de Laurent de Médicis.
Lenient. — De ciceroniano bello apud recentiores.
Shepherd. — Vie de Poggio.
Génin. — Chanson de Roland.
Signorelli. — Histoire critique des Théâtres.
Riccoboni. — Histoire du Théâtre-Italien.
Schlegel. — Littérature dramatique.
Maffei. — Teatro italiano ò scelta delle tragedie per uso della scena.

Artaud de Montor. — Machiavel, son génie, ses erreurs.
Macaulay. — Essai sur Machiavel.
Bouillé. — Commentaire sur le *Prince.*
Periès. — Édition de Machiavel avec introduction.
Algarotti. — Scienza militare del segretario fiorentino.
Baldelli. — Elogio di Niccolò Machiavelli.
Benoît. — Guichardin, historien et homme d'État.
Sansovino. — Vita di Francesco Guicciardini.
Mezières. — Œuvres politiques de Paolo Paruta.
Ph. Chasles. — Castiglione (Rev. des Deux-Mondes).
Baruffaldi. — Vita dell' Ariosto.
Fabroni. — Elogio dell' Ariosto.
Manso. — Vita del Tasso.
Serassi. — Vita del Tasso.
Suard. — Vie du Tasse.
Cherbuliez. — Le prince Vitale.
Fontanini. — L'Aminta difeso ed illustrato.
Philarète Chasles. — L'Arétin (Revue des Deux-Mondes).
Algarotti. — Lettere intorno all' origine dell' Accademia della Crusca.
Janet. — Histoire de la philosophie morale et politique.

Galeani Napione. — Piemontesi illustri.
Negri. — Scrittori fiorentini.

Passeri. — Vita di Gravina.
André Serrao. — De vita et scriptis J. V. Gravinæ.
Walker. — Mémoires d'Alexandre Tassoni.

César Cantù. — Histoire de cent ans.
Lombardi. — Storia della letteratura italiana nel secolo xviii°.
Custodi. — Meditazioni sulla economia politica.
Jos. Franchi. — Notizie intorno alla vita e agli scritti di Gius. Baretti.
Aug. Tana. — Éloge de Beccaria.
Bignami. — Sulle dottrine economiche di Beccaria.
Isid. Bianchi. — Elogio di Pietro Verri.
Riflessi, Memorie sopra la vita e le opere di Carlo Denina.
Madame de Belgiojoso. — Introduction à la traduction de Vico.
Michelet. — Vico (Biogr. universelle).
Baudrillart. — Vico (Liberté de penser).
Ferrari. — Vico (Revue des Deux-Mondes).
Pindemonte. — Elogio di Gaspare Gozzi.
Gherardini. — Vita di Gaspare Gozzi.
Barbieri. — Mémoires sur la vie et les ouvrages de Cesarotti.
Panzini. — Vita di P. Giannone.
Ces. Cantù. — L'abbé Parini et la Lombardie au siècle dernier.
Reina. — Vita di Giuseppe Parini.
Ceva. — Memorie d'alcune virtù del conte di Lemene.
Faguet. — Métastase.
Gherardini. — Vita di Carlo Goldoni.
Goldoni. — Memorie.
Meneghezzi. — Memorie della vita e delle opere di Carlo Goldoni.
Paul de Musset. — Mémoires inutiles de la vie de Ch. Gozzi par lui-même.
Alfieri. — Histoire de ma vie.
Ant. Zezon. — Biografia di Vittorio Alfieri e delle sue opere.
Vita di V. Alfieri da Asti (Milan 1823).
Centofanti. — Saggio storico-critico pella vita e sulle opere di V. Alfieri.
Ferrari. — Rosmini, Gioberti (Revue des Deux-Mondes).

Sainte-Beuve. — Leopardi (*Ibid.*).
Ch. Didier. — Manzoni (*Ibid.*).
Pellico (*Ibid.*).
Étienne. — Foscolo (*Ibid.*).
De Mazade. — Niccolini (*Ibid.*).
G. Planche. — Giusti (*Ibid.*).
Marc Monnier. — L'Italie est-elle la terre des morts ?
Gervinus. — Histoire du XIXe siècle.


Digitized by Google

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES. — LE TREIZIÈME SIÈCLE.

L'Italie aux temps barbares et durant les premiers siècles du moyen âge. — Les Troubadours. — La civilisation française. — Son action sur l'Italie.— Frédéric II et la cour de Palerme.— Premiers poëtes : Ciullo d'Alcamo. — Dante de Majano. — Guido Guinicelli. — Guido Cavalcanti. — Cino de Pistoia. — Fra Jacopone de Todi. — Fra Guittone d'Arezzo. — Brunetto Latini et son *Tesoretto*. — Premiers monuments de la prose : lettres commerciales. — Les traductions de Bruuetto Latini. — Les chronlqueurs : Matteo Spinelli. — Ricordano Malaspini. — Dino Compagni.

L'Italie s'enorgueillit d'avoir conservé, plus fidèlement que les autres nations latines, le glorieux héritage des Romains. Les historiens de la littérature italienne croient à une sorte de continuité non interrompue de Cicéron à Boccace et de Virgile à Dante ; quelques-uns voient dans la langue nationale un dialecte qu'auraient parlé les habitants des campagnes autour de Rome, vers les derniers temps de la République. Mais la noblesse des nations, comme celle des familles, est rarement pure de

tout mélange. Entre la littérature latine et l'italienne, il y a des siècles de décadence, de barbarie, de confusion. Avant que les barbares eussent menacé le sol de l'Italie, une décadence rapide s'y manifestait en toutes choses : les plus grands génies, sans excepter celui de Tacite, sont impuissants à l'arrêter dans les mœurs et ne la sentent même pas dans la langue, que corrompent d'immortels écrits. La race romaine, avilie dès le jour où elle s'était soumise au despotisme, eût succombé par l'effet de son avilissement même : la conquête ne fit que hâter cette chute et en dissimuler l'ignominie. Les Goths vainqueurs veulent en vain soutenir et continuer la civilisation antique : sous les yeux ils n'ont pour modèles que les Romains dégénérés, et l'union de ces deux races ne produit que le chaos.

Seul, à cette époque, le christianisme relevait lentement les sociétés humaines; mais il n'exerçait point sur les lettres une aussi heureuse action. Les pontifes, les prêtres, les écrivains, chargés d'enseigner et de propager la doctrine nouvelle, avaient beau invoquer en sa faveur les textes profanes; ils en condamnaient comme funeste au salut la lecture, qui aurait sans doute ouvert les intelligences et corrigé le goût. Les efforts de Théodoric et de Charlemagne pour dissiper les ténèbres ne purent les empêcher de s'épaissir encore. Si les moines ont du moins conservé le dépôt sacré des lettres antiques, c'est, en quelque sorte, par négligence : ils détruisirent plus de manuscrits qu'ils ne nous en ont transmis et n'essayèrent point de répandre des lumières dont ils ne se sentaient pas éclairés.

La langue, dans tous les pays de l'Europe latine, ne subissait pas de moins rudes épreuves. Les barbares, établis au cœur de l'Italie, essayèrent bien d'en parler le magnifique idiome ; mais, le trouvant déjà corrompu par les indigènes, ils répétaient mal les mots, comme ils les entendaient ; ils les coupaient sur la syllabe accentuée, supprimaient les désinences, les remplaçaient par des prépositions, multipliaient les particules, introduisaient des termes qui manquaient au latin, pour désigner leurs armes, leurs usages, leurs institutions, adaptaient des terminaisons latines à des radicaux barbares, parlaient enfin un langage informe et composite que la nécessité des relations sociales imposa bientôt aux Italiens, même au petit nombre des lettrés. Ainsi naquit le roman rustique, dont le premier texte connu est le serment fameux de Charles le Chauve et de Louis le Germanique (842). C'est l'heure où le latin et les patois, si longtemps confondus, commencent à se séparer. Sous les Carolingiens, les rares personnages qui savent quelque chose sentent combien le latin des manuscrits diffère de la langue parlée et font effort pour respecter les lois oubliées de la grammaire. Mais déjà se faisait jour le génie analytique des peuples modernes. L'inversion était partout repoussée, et le mauvais langage des populations grossières demeurant contagieux, « le latin du jardinier, dit M. Villemain, se trouvait souvent sous la plume du notaire. »

C'est parce que l'Italie avait mieux résisté que les autres nations à la barbarie de ces siècles ténébreux, qu'elle fut la dernière à dégager du roman rustique un idiome nouveau. Les restes du latin, moins corrompu qu'ail-

leurs, suffisaient encore, dans ce pays, aux relations humaines ; ils ne formaient pas une langue, mais ils en tenaient lieu. Pour qu'il en parût une nouvelle, il aurait fallu un nombre suffisant d'écrivains attentifs à choisir des termes et à fixer des constructions. Or les troubles incessants qui traversaient alors la vie publique, favorables au progrès général de l'intelligence, ne l'étaient pas en particulier à ce patient travail. L'Italie, déjà privée d'unité, comme elle l'a été, pour son malheur, durant tant de siècles, voyait les Lombards, établis au nord de la péninsule, y propager les mœurs des races germaines ; au centre la domination du Saint-Siége avait conservé, dans une certaine mesure, l'esprit de l'ancienne Rome ; au sud se continuaient les tendances de la civilisation grecque, modifiée par les Sarrasins de Sicile, avec qui les habitants de ces belles provinces entretenaient des rapports journaliers. Les institutions politiques ne différaient pas moins que les mœurs : tandis qu'en France s'étendait partout l'organisation féodale, au pied des Alpes les Lombards étaient gouvernés par leurs ducs et leurs comtes ; l'Italie centrale obéissait à des dignitaires ecclésiastiques ; plusieurs villes, Gênes, Venise, Amalfi, Gaëte, étaient assez heureuses pour n'avoir pas de maîtres et assez fières pour n'en point vouloir.

C'est seulement vers la fin du douzième siècle que le divorce paraît manifeste entre le parler populaire et celui des savants. L'évêque de Padoue se voyait réduit à expliquer en dialecte vulgaire une homélie que le patriarche d'Aquilée venait de prononcer en latin. Quand on eut cessé de comprendre cette noble langue, ceux qui

la parlaient n'eurent plus à l'altérer pour se rendre intelligibles, et la substitution du papier au parchemin vint permettre fort à propos de reproduire et de répandre en plus grand nombre les meilleurs écrits de l'antiquité. L'art de la chronique, jusqu'alors si grossier, l'enseignement public de la grammaire, du droit, de la médecine, les disputes de la scolastique prirent un développement tout nouveau, et jusque dans les beaux-arts l'Italie surpassa bientôt toutes les autres nations. Bologne et Irnérius, Salerne et ses archevêques médecins, Saint-Marc de Venise, la cathédrale et le baptistère de Pise témoignent de l'activité qui dévorait l'Italie et des progrès qu'en peu de temps elle avait accomplis. Sa gloire était grande par le mouvement de sa vie politique, par le bruit de son nom et l'autorité de ses exemples, par le commerce et même par l'industrie. Telle était alors sinon la prospérité, au moins la puissance matérielle et morale des Italiens, qu'aucun peuple, suivant Macaulay, qui excepte pourtant l'Angleterre, n'a pu, depuis, les égaler.

Mais non loin de cette brillante contrée se produisait un mouvement littéraire qui serait sans pareil s'il en fallait considérer l'éclat passager plutôt que l'avenir. La Provence était sous le charme des troubadours. Non contents de prolonger l'écho de leurs chants jusque dans les fertiles plaines de la Lombardie, ils y venaient eux-mêmes, d'abord pour chercher la gloire, plus tard pour fuir la persécution. On les voyait dans toutes les cours de l'Italie du nord, chez les seigneurs de Montferrat, d'Este, de Vérone. La langue de ces chanteurs, plus ar-

rêtée que celle des Italiens, s'en rapprochait trop néanmoins pour que ceux-ci ne fussent pas très-sensibles à l'harmonie des vers, à l'éclat des images. L'expression d'un sentiment fin, d'une passion capricieuse, devait éveiller l'imagination mobile et vive d'un Folchetto de Gênes, d'un Nicoletto de Turin, d'un Sordello de Mantoue, d'un Giorgi de Venise, et d'autres encore qui furent comptés eux-mêmes au nombre des troubadours. A ces maîtres étrangers ils empruntèrent, outre la forme de leurs poésies, ce tour de galanterie, ce luxe de descriptions, de comparaisons et d'images, ce mélange d'ardeur sensuelle et de dévotion, ces peintures à la fois monotones et variées, passionnées et subtiles que n'eussent jamais imaginées les classiques anciens, dont les critiques italiens confessent l'origine provençale, et dont les poëtes les plus illustres, à commencer par Dante et par Pétrarque, avouent qu'ils se sont inspirés.

Plus loin, c'était la France féodale de la langue d'oïl, objet de curiosité et peut-être d'envie pour les nations voisines. Le premier pays qui, dans la confusion du moyen âge, avait donné le spectacle d'un repos relatif sous un prince intelligent et saint, devait paraître comme une sorte de terre promise. On y venait de tous les coins de l'Europe, les uns pour enseigner, les autres pour étudier. Dans ces écoles françaises où Roger Bacon, Albert le Grand et Chaucer se faisaient un nom, l'Italie envoyait ses meilleurs maîtres, Lanfranc, Anselme de Canterbury, Pierre Lombard, et, plus tard, Arlotto de Prato, saint Bonaventure, saint Thomas d'Aquin. Combien de leurs compatriotes, célèbres à leur tour, ces grands es-

prits, ces savants hommes n'ont-ils pas eus pour disciples pendant deux siècles ! Au milieu du onzième, autour d'Anselme de Canterbury se groupaient Odoric et Anselme de Pustella, qui furent tous les deux archevêques de Milan, le prêtre Landulfe, historien de cette ville, Lotulfe de Novare, Jean, évêque de Tusculum. On peut négliger une foule de théologiens obscurs, qu'énumère Tiraboschi ; mais comment passer sous silence Égidius Colonna, précepteur de Philippe le Bel, Brunetto Latini, Giano della Bella, Dante, Villani, Pétrarque, Boccace, qui vécurent tous plus ou moins longtemps à Paris ? Il semble, à entendre les défenseurs de la suprématie italienne, que l'Italie et la France se fussent partagé le domaine des hautes études ; qu'à Bologne et à Padoue fût réservé le droit civil et le droit canonique, tandis que Paris enseignait la théologie. C'est oublier l'attrait que devait exercer sur les Italiens, encore privés de langue nationale et de littérature, une langue déjà formée, soumise à des règles fixes, employée dans les actes publics, et une littérature déjà célèbre, sinon par de véritables chefs-d'œuvre, au moins par des ouvrages qui devaient paraître tels aux contemporains. A tout autre idiome étranger, même au grec ou à l'arabe, qu'on parlait sur leur sol, les Italiens préférèrent longtemps le français. Plusieurs d'entre eux, au treizième et au quatorzième siècle, l'employèrent dans leurs écrits. Après Rustichello de Pise, Sordello, Guillaume, dominicain de Florence, qui le firent sans donner les motifs de leur choix, Brunetto Latini déclare que s'il publie en français son *Trésor*, sorte d'encyclopédie dans le goût du

temps, c'est « pour chou que la parleure en est plus délitable et plus commune à toutes gens, » et Martino de Canale rédige sa *Chronique de Venise* dans la même langue, « parce qu'elle cort parmi le monde et est la plus délitable à lire et à oïr que nulle autre. » L'Italie l'empruntait donc pour écrire en prose. Plus tard elle imitera nos trouvères dans les différents cycles de la poésie chevaleresque ; mais les troubadours, plus voisins des frontières de ce peuple et moins étrangers à son génie, furent ses premiers modèles. La nécessité de rendre intelligibles aux femmes les chants d'amour qui leur étaient adressés fit sentir aux poëtes le besoin d'une langue vulgaire : les troubadours en fournirent plusieurs éléments, et contribuèrent encore à la naissance de la littérature italienne, quoique d'une manière plus accidentelle, en affluant à la cour hospitalière et lettrée de Frédéric II.

Ce fils de l'empereur Henri VI n'avait obtenu la couronne de Sicile qu'en renonçant à l'Empire, et, pour monter plus tard sur le trône impérial, il avait dû prendre l'engagement d'abandonner son premier royaume à son héritier. Cette promesse qu'avait exigée Innocent III, le nouvel empereur n'eut garde de la tenir, et il réalisa ainsi le rêve ambitieux de Barberousse, son aïeul. Frédéric II n'était Allemand que de nom : il chérissait l'Italie où il avait pris naissance d'une mère italienne, et dont il parlait la langue de préférence à toutes les autres de l'Europe, quoiqu'il les sût également. Il vivait, d'ordinaire, dans les provinces méridionales de ses États, surtout dans cette brillante cour de Palerme où il n'avait

à craindre de ses ennemis que leurs invectives et leurs calomnies. Il suffisait de son différend avec le Saint-Siége pour que l'histoire de ce temps, écrite par des guelfes et des clercs, ne se montrât point juste pour un prince qui osait s'avouer incrédule. On l'avait vu en Palestine, où il n'était allé qu'avec répugnance, vivre en parfait accord avec le chef des infidèles, et tourner ouvertement en dérision les croyances chrétiennes ; on le savait uni d'amitié au cardinal Ubaldini, qui professait le matérialisme, on le disait entouré de mécréants, tels que Michel Scot et Pierre des Vignes, d'Arabes, de juifs, d'eunuques, d'astrologues avec leurs longues robes et leurs grandes barbes, et l'imagination publique lui attribuait ce livre fameux des *Trois imposteurs* dont elle supposait l'existence, et qu'en tout cas il n'avait point composé.

Cette indépendance d'esprit, en un temps de foi sans limites, fait assez voir que Frédéric II n'était pas un monarque vulgaire : nous en avons l'aveu de la plume même de ses ennemis. « S'il avait aimé Dieu, l'Église et son âme, dit l'historien Salimbene, peu d'hommes dans l'Empire auraient pu lui être égalés. » C'est peu dire : il était le premier par le génie comme par le rang. Si ses mœurs furent licencieuses, celles des personnages les plus orthodoxes ne l'étaient pas moins. S'il rêva d'étendre sa domination sur toute l'Italie, Dante voyait le salut de son pays dans ce grand dessein et ne place aux enfers le prince qui l'avait conçu que par l'impossibilité de mettre ailleurs un hérétique, un incrédule. Tout ce qu'on allègue contre Frédéric II ne lui peut ôter le mé-

rite d'avoir aimé et protégé les lettres en un temps où tout le monde encore les dédaignait. Dans sa *trilingue* Palerme, où se mêlaient, comme en une tour de Babel, les trois langues de trois races différentes, celle des Normands, chez qui, suivant une vieille chronique, les enfants mêmes étaient orateurs ou rhéteurs, celle des Arabes, qui avaient l'instinct de la civilisation et des choses de l'esprit, enfin celle des Siciliens ignorants, il attirait les savants, les poëtes, et s'inquiétait peu de la diversité des croyances chez ceux de ses sujets qu'il voyait prêts à seconder ses vues civilisatrices. « On ne comprendra jamais, dit M. Renan, tout ce qu'il y eut de colère dans le cœur de cet homme, quand, de son palais de Capoue, entouré des merveilles qu'il avait créées, il voyait son œuvre arrêtée à quelques lieues de là, par un évêque et des moines mendiants. Il pouvait dire, comme Philippe-Auguste : Heureux Saladin, qui n'avait point de pape ! » Partout où l'on écoutait sa voix, il développait les études : à Vienne, à Bologne, à Padoue, à Salerne, à Naples il fondait ou soutenait les universités ; à Palerme, il créait une académie poétique et tenait à honneur d'y être admis. Il faisait traduire Aristote, Galien, Ptolémée ; il recherchait les troubadours, que son goût, en avance sur celui du siècle, ne confondait pas avec ces misérables jongleurs dont la tâche était, pour amuser et vivre, de plaisanter grossièrement sur leurs femmes, sur leurs enfants, sur eux-mêmes, sur tout le monde. Tandis qu'il chassait les uns, il encourageait et récompensait les autres, contribuait à la création de la langue, à la naissance de la poésie. Sous son règne et autour de lui,

ses deux fils, Enzo et Manfred, son chancelier Pierre des Vignes, les Ranieri, de Palerme, les Tommaso di Sasso, de Messine, composaient, cent ans avant Dante, des poésies amoureuses ou satiriques, dans ce dialecte sicilien si particulièrement doux, si heureusement fourni de ces désinences sonores qui manquaient même au latin et qui devaient donner à l'italien moderne son plus remarquable caractère. Cette langue, que déjà le peuple parlait à Palerme et à Naples, s'épura, s'ennoblit parmi les princes, les courtisans et les poëtes; Dante l'appelle « cardinale, illustre, aulique, » et ne craint pas de prédire qu'elle conservera son nom de Sicilienne dans la plus lointaine postérité. C'était beaucoup d'enthousiasme pour un idiome encore informe, pour une poésie imitée des troubadours ou des Arabes, et dont l'amour était l'unique sujet. Le chanter, sans le sentir peut-être, avec des obscurités fatigantes, remplacer la naïveté, qui convenait à ces débuts d'une langue et d'une poésie, par la recherche, l'exagération, le vague et le faux, s'attacher aux mots et se contenter de plaire à l'oreille, tels furent les défauts qu'un goût plus exercé dut signaler dans la poésie primitive de la période souabe; mais l'indulgence sied en parlant de l'origine des littératures : il ne faut pas demander aux Italiens de se montrer sévères pour des défauts qui tiennent à leur facile génie et dont ils ne se sont jamais entièrement affranchis.

Le plus ancien de ces poëtes dont on ait conservé quelques vers est Ciullo, d'Alcamo, petite ville aux environs de Palerme (1193 environ). L'unique *canzone* (1)

(1) Il est impossible de traduire ce mot. Il vient du provençal *cansò*,

ou cantilène qu'on ait de lui est écrite en vers durs et barbares; s'ils méritent d'arrêter l'attention, c'est qu'ils marquent le point de départ d'une littérature immortelle. On ne trouverait guère de plus sensibles mérites aux poëtes contemporains de Ciullo ou à ceux qui vinrent immédiatement après lui, Mazzeo di Ricco, Jacopo di Lentini, Guido et Odo delle Colonne, par exemple. Pensées sans naturel, rhythme monotone, comparaisons forcées, voilà ce qu'on trouve à chaque vers dans ces primitives poésies. Guido dit à sa dame qu'elle exhale une odeur plus agréable que ne fait la panthère, et ces bizarreries ne sont pas rares; mais on les oublie presque en voyant la langue dépouiller peu à peu les marques trop particulières des dialectes provinciaux (1240-1276). La poésie passe le détroit; les Siciliens, partout admirés, trouvent partout des imitateurs, à Sienne Folcacchiero, à Bologne Onesto et Fabrizio; puis Giraldo de Castello, Noffo d'Oltrarno, Dante de Majano, enfin, plus célèbre que ses rivaux, non pas tant à cause de ses vers grossiers, que par la conformité de son nom avec le plus grand de la poësie moderne et par de platoniques amours avec une poëtesse de Sicile, qui, n'ayant jamais vu son adorateur, n'en voulut pas moins être appelée la Nina de Dante.

C'est à peine si l'on peut dire de Guido Guinicelli, noble bolonais (mort vers 1276), que ses vers, trop loués par Monti, ont enfin une valeur littéraire. Dante, pourtant,

qui s'entend d'un morceau divisé en strophes, traitant de sujets d'amour et récité au son des instruments. Les Italiens prirent le mot, mais ne tardèrent pas à en modifier le sens : la *canzone* chez eux n'est plus seulement amoureuse, elle aborde les sujets les plus élevés. On ne saurait donc, en français, employer le mot *chanson*.

le vrai Dante, l'a appelé son maître, et cela suffirait à la gloire d'un poëte, si Virgile n'avait pris des perles dans le fumier d'Ennius. Rapproché de ses devanciers, Guinicelli nous apparaît, dans le petit nombre de vers qui nous restent de lui, remarquable par la force du style et la vivacité des images. Le premier, il eut l'idée de s'inspirer à d'autres sources qu'aux fadeurs galantes des troubadours. Il y joignit, pour faire la métaphysique des passions amoureuses, les plus graves pensées de la philosophie, ou, pour mieux dire, de la scolastique. Peut-être en affecta-t-il le sec et aride langage; mais on vit dans ce défaut une beauté nouvelle : les imitateurs se piquèrent d'émulation, surtout ces subtils Florentins, ce cinquième élément de l'univers, comme un pape les appelait.

La poésie émigrait en Toscane et laissait retomber dans les ténèbres, après une gloire éphémère, la Sicile opprimée tour à tour par les Français et les Aragonais. Guido Cavalcanti (mort vers 1300) tint le premier rang parmi les disciples de Guinicelli, et le surpassa même, au jugement de Dante, par la pureté du langage. D'une noble famille de Florence, vigoureux et beau, éloquent et passionné, Cavalcanti a dans ses vers de l'aisance, du naturel, du mouvement, si on les compare à ceux de ses devanciers; mais il subordonnait la poésie à la philosophie, il méprisait Virgile, il eût donné tous ses sonnets, toutes ses ballades amoureuses pour un seul de ces petits poëmes scolastiques auxquels il dut d'être appelé le second œil de la littérature toscane. Quand les théologiens virent la langue vulgaire aussi barbare que la leur, ils se

réconcilièrent avec la poésie : elle fut redevable de ce service, si c'en est un, à Guido Cavalcanti. La célèbre *canzone* de ce poëte sur la nature de l'amour fut commentée par Egidius Colonna dans l'obscur latin des écoles, car il semblait encore qu'un ouvrage italien ne pouvait être compris des doctes qu'au moyen d'une interprétation de ce genre. En être jugé digne, c'était, aux yeux des scolastiques, la plus éclatante marque de succès.

Le poëte florentin jouissait déjà de sa gloire quand parut dans l'arène poétique un gibelin comme lui, un jurisconsulte rival de Barthole, un ami de Dante, Cino de Pistoia (1270-1336). Il fit des vers pour séduire par l'irrésistible attrait de la poésie une femme qu'il aimait. Un sentiment vrai le préserva du jargon pédant de l'école, et il eut l'honneur de créer le sonnet, dont abusa plus tard l'Italie, mais que devait auparavant illustrer Pétrarque, seul préférable, dans la poésie amoureuse, au poëte de Pistoia. Ainsi la poésie savante, dès sa naissance, se voyait dédaignée. Dante lui devait bientôt donner le coup de grâce, en conservant tout ce qu'elle avait de bon, et peut-être un peu plus.

La renommée de quelques autres poëtes du même temps n'a pour nous qu'un intérêt historique. Jacopone de Todi (mort en 1306) était, comme Cino, un jurisconsulte : la fin prématurée de sa femme, qu'il trouva armée d'un cilice sous sa robe de bal, l'ayant jeté dans une sorte de folie religieuse, il entra dans l'ordre de Saint-François, et devint le poëte de la démence. Impatient de toute règle, il fit des vers extravagants et ridicules, réguliers seulement dans les intervalles lucides, mais alors

privés de mouvement et de vie. On attribue à un autre moine, à Fra Guittone d'Arezzo, des poésies qui le mettraient, si elles étaient de lui, au premier rang de ses contemporains; mais, d'une époque visiblement postérieure, elles ont pu sans invraisemblance être attribuées à Trissino. Fra Guittone d'Arezzo est du moins l'auteur incontesté de quelques *canzoni* sur l'amour; les mêmes pensées reviennent sans cesse, dans un style obscur et pesant. Quoique mort seulement à la fin du treizième siècle (1294), ce faible poëte est à peine l'égal des prédécesseurs de Guinicelli. Pétrarque pourtant admire Fra Guittone; mais Dante lui est moins favorable, et sa renommée douteuse a rencontré, encore de nos jours, la même diversité de jugements.

Le médiocre poëme que Brunetto Latini (mort en 1294) écrivit en langue italienne sous le titre de *Tesoretto* (Petit Trésor), pourrait être passé sous silence, si l'on n'avait prétendu que la *Divine Comédie* n'en fut qu'une imitation. Dante avouait pour le maître de sa jeunesse cet auteur, qu'il place aux enfers, en l'y comblant, il est vrai, de mille témoignages de respect. La cause de cette sévérité est ignorée : on l'attribue à la publication d'un ouvrage immoral (*Il Pataffio*) qui n'est peut-être pas de Brunetto, ou à des vices personnels, dont le disculpe Villani. Quoi qu'il en soit, le *Tesoretto* n'est point un ouvrage original : rien n'est plus commun, au moyen âge, que ces visions qui permettaient d'accumuler, dans un poëme, les inventions les plus disparates et les plus invraisemblables. L'auteur s'égare dans les Pyrénées, en revenant de Castille, et rencontre une majestueuse dame,

en qui il reconnaît la Nature. Il s'entretient longtemps avec elle sur les sciences, se met, d'après son conseil, à la recherche de la philosophie, trouve, dans une forêt voisine, des rois, des barons, des sages, la vertu impératrice, escortée de quatre reines, ses filles, qui sont les vertus antiques, la tempérance, la prudence, la force, la justice. Plus loin apparaît le dieu d'amour, et, près de lui, son chancelier Ovide, qui remet le poëte égaré dans son chemin. Faire vœu alors de renoncer au vice et de se donner à Dieu, aller à Montpellier pour y confesser ses péchés ou plutôt pour chercher dans cette confession un prétexte d'exposer les doctrines de la théologie morale, tel est le principal épisode de ce fastidieux poëme. Brunetto Latini poursuit ensuite son voyage, s'égare de nouveau et finit par rencontrer sur le mont Olympe l'astronome Ptolémée. Là s'arrête l'ouvrage, et peut-être n'a-t-il jamais été terminé. Personne ne le regrettera, car rien n'est fatigant comme ces répétitions monotones d'incidents empruntés à des littératures dans l'enfance, rendus dans des vers lourds et sans élévation. Brunetto Latini n'était point né poëte : il sacrifiait à la mode. La mode voulait que les doctes fissent à travers le monde un voyage imaginaire, mêlé de poésie et de vers. Parmi les ignorants eux-mêmes, et surtout en Toscane, nul ne passait pour un homme bien élevé, s'il ne tournait galamment un sonnet. Telle était la forme de ces correspondances prétentieuses où les gens du monde, non moins que les lettrés, se soumettaient les uns aux autres des questions de philosophie amoureuse, des cas de droit bizarres ou épineux. Ainsi faisait Dante lui-même avec Cino de Pis-

toia, Dante de Majano, Guido Cavalcanti. Rien alors ne paraissait plus difficile et moins naturel que d'écrire en prose.

Mais le besoin d'un langage précis et libre abrége inévitablement l'âge poétique des nations. Les lettres qu'écrivaient les grandes maisons de commerce de Florence pour les besoins de leur négoce sont le plus ancien monument de la prose italienne. On a retrouvé récemment la correspondance des Consiglio, des Cerchi et compagnie, avec les Giachetto Rinucci et compagnie, qui les représentaient à Londres : ces lettres sont le plus ancien monument de la prose italienne. Quoique écrites durant la première moitié du treizième siècle, elles sont intelligibles; mais elles ne purent alors servir de modèle, car elles n'ont été connues et publiées que dans ces derniers temps. Celles de Fra Guittone d'Arezzo, si le texte italien que nous en possédons n'est pas une traduction, n'ont paru qu'au siècle dernier. Plus tôt répandues, elles n'eussent point appris aux Italiens à écrire; car, pleines de latinismes et de gallicismes, elles sont d'une obscurité impénétrable, et paraissaient à Dante, si indulgent pour les poëtes, manquer à la fois de chaleur, de sentiment, de naturel. La langue, encore informe, dépourvue de ces désinences qui rendent les déclinaisons possibles, des particules et conjonctions qui permettent d'y suppléer, ne pouvait exprimer les mille nuances de la pensée. C'est pour ce motif que Martino de Canale et Brunetto Latini écrivaient en français, et que ce dernier, voulant s'essayer dans la prose italienne, ne l'osa faire qu'en traduisant quelques chefs-d'œuvre latins. Il y trouvait l'avantage, étant dispensé du

labeur de l'invention, de donner tous ses soins, sinon à l'exactitude, dont nul ne sentait encore le besoin, du moins à l'élégance, plutôt nécessaire à l'esprit délié de cette ingénieuse nation. Quelques discours de Salluste et de Cicéron, reproduits dans la langue vulgaire de l'Italie, tel fut le principal titre, comme prosateur, de ce savant Latini, à la fois philosophe et grammairien, politique et jurisconsulte, professeur et un peu mondain, comme il l'avoue lui-même, précurseur de la renaissance et irritable comme un érudit, mais indépendant et fier dans la vie publique, le premier enfin, au dire de Villani, qui ait su dégrossir les Florentins. A la poésie il préférait la prose, pour cette raison que la rime cache la pensée et fait obstacle à l'intelligence des choses dites. La construction de sa phrase est correcte, mais il y introduit trop de mots français ou provençaux, s'il n'est pas téméraire, en parlant d'une langue aussi peu formée que l'était alors l'italienne, d'affirmer que tel ou tel mot ne lui appartenait pas. Interprète inexact des pensées, Brunetto reproduit du moins fidèlement la forme concise ou périodique de ses modèles, et laisse loin derrière lui tous les traducteurs qui marchèrent sur ses traces, comme il dépasse ceux qui l'avaient précédé de quelques années, Fra Guidotto, par exemple, et Bono Giamboni.

On met à tort parmi les plus anciens monuments de la prose italienne le *Novellino* ou *Recueil de cent nouvelles anciennes*. La plupart de ces récits appartiennent, dans l'état où ils nous sont parvenus, au quatorzième siècle, qui est l'âge d'or de la littérature italienne. Si quelques parties paraissent à de bons juges remonter

jusqu'au temps de Frédéric II, la grâce, la vivacité, le naturel de cet ouvrage, la propriété des termes, la lucidité des constructions, l'art de penser et d'écrire, qui paraît déjà sous la simplicité naïve, ne permettent guère de croire les critiques sur parole, malgré l'antiquité plus ou moins discutable de différents mots. D'ailleurs, si la poésie est la première forme que revête la pensée, chez un peuple qui s'éveille à la civilisation, c'est l'histoire, non le récit d'invention, qui est la seconde. L'histoire, ou du moins la chronique, n'était pas un fruit nouveau dans l'Europe latine; les temps mêmes de véritable barbarie avaient eu leurs chroniqueurs, et il n'y a de tentative nouvelle que celle d'exposer les faits dans la langue vulgaire.

Le premier essai de ce genre qu'on puisse citer dans une étude sur la littérature italienne est celui du Napolitain Matteo Spinelli (1247-1268), dont la langue est encore celle de la Pouille, si semblable au dialecte sicilien. Encore quelques-uns passent-ils Spinelli sous silence, qui parlent fort au long de Ciullo d'Alcamo et de Frédéric II. Il est vrai que la poésie est alors en avance sur la prose, que les *Giornali* ne sont ni d'un historien ni même d'un chroniqueur politique, qu'ils fourmillent d'erreurs, surtout en ce qui regarde la chronologie, qu'ils sont écrits sur le ton de la conversation la plus négligée, que les phrases, pour tout dire, sont à peine construites. « On croirait, dit un auteur, entendre un loquace barbier à l'affût des nouvelles du jour, vous servir tout chaud le bruit qui court la ville. » Mais il y a du mouvement dans ces commérages, et Matteo Spinelli mérite qu'on le

nomme, ne fût-ce qu'afin de mieux constater le progrès dû à Ricordano Malaspini (1260-1281).

Ce titre de prosateur que la critique ne refuse pas sans raison à Matteo Spinelli, Ricordano Malaspini l'a obtenu et paraît, à première vue, ne point le mériter mieux. Ses termes manquent de précision, ses phrases de clarté, sa naïveté de charme ; ses ellipses continuelles fatiguent, ses constructions grammaticales sont embarrassées ; un grand nombre des mots qu'il emploie sont tombés en désuétude, et sa simplicité est si grande, dit Perticari, que souvent elle ressemble à celle du sauvage. Pour le fond, la première moitié de l'*Histoire de Florence* est un tissu de fables dans le goût du temps. A l'exemple des *Bréviaires* historiques, le récit commence à Ninus, puis s'interrompt pour faire place à l'aventureuse recherche du temps écoulé entre Adam et ce prince à moitié fabuleux. L'auteur donne Apollonius pour fondateur à Fiesole et raconte la guerre de Troie : la lecture assidue qu'il avait faite des romans de chevalerie ne lui sert qu'à multiplier les circonstances romanesques et à travestir étrangement les faits. Catilina est amoureux, et la reine Basilea, dame de ses pensées, va à la messe, le jour de la Pentecôte, dans l'église de Fiesole. Mais on ne doit pas trop railler ces aberrations du sens historique, car il y en a d'illustres exemples : Hérodote ne rapporte-t-il pas gravement les aventures merveilleuses de Gygès, l'enlèvement d'Europe, les miracles des ossements d'Oreste? et, dans un autre ordre d'idées, Tite-Live ne croit-il pas aux pluies de craie, de chair et de sang? Tous les hommes, au moyen âge comme dans l'antiquité, se sont donné des

origines héroïques, et les chroniqueurs ne faisaient que rapporter en prose les traditions probablement versifiées que chantaient, au temps de Barberousse, les femmes florentines assises à leur rouet (1). Ces récits, passant de bouche en bouche, étaient si peu personnels et en même temps si obligatoires, que l'historien Villani ne se faisait point scrupule de les emprunter presque textuellement à Malaspini. Arrivé aux annales de son temps, ce dernier est encore un témoin partial et souvent mal informé; mais, s'il se trompe, il ne ment pas; ce qu'il sait, il le dit, même contre les Guelfes ses amis. Il a une sincérité d'accent qui le fait lire, et, pour le temps, une propriété de langage qui charme; il sort quelquefois des ténèbres de son style par des éclairs de netteté. Ce qui empêche de le prendre au sérieux, c'est qu'il avoue n'avoir d'autre but que d'amuser, confession d'autant plus imprudente qu'il n'y parvient pas toujours; c'est qu'il n'a ni plan, ni ordonnance, ni critique, ni même les qualités essentielles du chroniqueur. Fort inférieur aux modèles du genre, à Muntaner, à Villehardouin, à Joinville, il a cette dernière disgrâce qu'ayant pour continuateur son neveu Giachetto Malaspini, il n'en peut être distingué par l'attention la plus exercée, tant les idées et le style sont semblables chez deux auteurs dont le premier est guelfe et le second gibelin.

Dino Compagni les a fait oublier. Il prend les événements où ils les ont laissés et les expose pour une période de vingt-six années (1286-1312). Peut-être doit-il la faveur publique à sa matière qui le soutenait mieux. La

(1) Dante, *Parad.*, xv, 124.

succession des temps lui imposait, par hasard, le récit des plus saisissantes agitations dont Florence ait été le théâtre : il raconte en témoin oculaire, en citoyen mêlé à toutes ces luttes, la réforme de Giano della Bella, l'établissement de la démocratie, la venue et la domination de Charles de Valois, les trahisons, les massacres, les proscriptions, les rapines qui en furent la conséquence, enfin la descente de Henri VII en Italie. Les peintures que fait Dino Compagni de sa ville natale, dont les murs bornent son horizon, se rencontrent avec celles de Dante qui l'avait précédé dans les emplois publics, et dont on voudrait qu'il eût parlé plus souvent. Exact et précis, bref, rapide, substantiel, il a un style pur et dépourvu de gallicismes, mérite fort rare, à cette époque, même chez les meilleurs écrivains. L'académie de la Crusca peut donc regarder Dino comme une autorité, et sa chronique comme un *texte de langue*, c'est-à-dire comme un des ouvrages dont la langue peut être prise pour modèle ; mais là doit se borner l'éloge : on ne saurait souscrire à ceux qu'y ajoutent les Italiens. Ce narrateur, loin de lier les faits les uns aux autres, de les compléter en les expliquant et d'en faire sortir les idées générales qui les dominent, n'a laissé qu'un ouvrage dans le genre des *Ricordi* où Souvenirs, que rédigeait dans toute maison de Florence, comme autrefois à Rome, le chef de la famille. Dino Compagni a écrit pour lui et les siens, au jour le jour, ne l'osant faire pour le public, et il dut à sa réserve d'échapper à la ruine des Gibelins, auxquels le rattachaient ses opinions et ses amitiés. La composition de cette *Chronique* est donc défectueuse, comme il est

naturel dans un recueil de notes qu'on ne destinait point à la publicité; les détails ne se détachent pas avec assez de netteté, ne s'enchaînent pas avec assez de logique. Dino ne connaît pas l'art des transitions; il n'a, quoi qu'on en ait pu dire, car l'enthousiasme des panégyristes ne recule pas devant ces exagérations manifestes, ni le sens philosophique de Thucydide, ni les fortes couleurs de Tacite, ni l'éloquence de Tite-Live; il n'est qu'un déclamateur parfois éloquent. L'estime qu'on a de son style ressemble fort à celle qu'inspire le style de Rabelais : ni l'un ni l'autre n'ont écrit dans une langue définitive, et, pour les louer, il faut penser à leur temps, il faut regarder autour d'eux. Historien politique, enfin, Dino ignore le passé, ne pressent pas l'avenir, et pour le présent même ne comprend pas toujours les questions qui se débattent sous ses yeux. C'est aux autres chroniqueurs italiens qu'il faut le comparer : parmi eux il est facilement le premier, mais il n'est qu'un d'eux.

La poésie et l'histoire étaient donc encore dans l'enfance; pour qu'elles pussent en sortir, il fallait l'apparition de quelques véritables grands hommes et la connaissance des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Abandonnés à leurs propres forces, les plus heureux génies fussent restés en chemin, et des esprits médiocres n'eussent pas tiré grand parti des inestimables trésors que la Renaissance allait remettre en lumière. La fortuite coïncidence de ces deux éléments de progrès produisit, presque sans préparation et du premier coup, le plus grand siècle de la littérature italienne.

CHAPITRE II

LE QUATORZIÈME SIÈCLE.

I. — DANTE.

Jeunesse de Dante. — Ses amours. — Son caractère. — Ses premières poésies. — La *Vita nuova*. — Participation de Dante aux affaires publiques. — Son exil. — Son séjour à Paris. — Divulgation partielle de la *Divine Comédie*. — Le *Convito*. — Dante, défenseur de la cause impériale : le *De monarchia*. — Le *De vulgari eloquentia*. — Dernières années de Dante. — Célébrité de son nom et de son poëme. — Origines de la *Divine Comédie*. — Sens allégorique de ce poëme. — L'*Enfer*. — Les cercles et les supplices. — Le *Purgatoire*. — En quoi il se rapproche, en quoi il diffère de l'*Enfer*. — Le paradis terrestre. — Le *Paradis*. — Les planètes et les cercles concentriques. — Défauts et beautés de la *Divine Comédie*. — Caractère du génie de Dante. — Imitateurs de Dante : Fazio degli Uberti. — Frezzi. — Adversaires de Dante : Cecco d'Ascoli.

Durante, ou, par une abréviation ordinaire à cette époque, Dante Alighieri, ouvre le quatorzième siècle. Ce prince des poëtes n'est pas postérieur à tous les écrivains dont nous avons parlé : Dino Compagni, par exemple, lui survécut deux ans, et Cino de Pistoia quinze ; mais ils étaient tous les deux trop âgés et trop près de leur fin pour modifier leur manière, lorsque Dante devint une autorité par sa mort. D'un autre côté, comment leur exemple eût-il été profitable à ce hardi génie ? Il n'a pas

de modèle, et il en est un lui-même, aussi désespérant pour quiconque l'imite que funeste à ceux qui l'ont négligé.

Il naquit à Florence, en 1265, d'une famille illustre qui se vantait de remonter aux croisades. Les Alighieri citaient avec orgueil un de leurs aïeux, nommé Cacciaguida, qui avait glorieusement péri sur les champs de bataille de Terre sainte. Dante ne put devoir beaucoup à son père, enlevé avant l'âge ; sa mère Bella était une de ces femmes rares qu'on trouve au berceau des hommes supérieurs. Elle l'entretint, dès son enfance, des graves événements qui occupaient alors l'Europe, de la croisade de Tunis, de la nouvelle dynastie des Habsbourg, du second concile de Lyon, des Vêpres Siciliennes, et le hasard voulut que, pour achever cette éducation virile, Dante grandit dans les troubles incessants de l'orageuse Florence.

Il paraît avoir tout étudié, la rhétorique, l'histoire, la philosophie, l'astronomie, la physique, et par surcroît le grec, la peinture, la musique ; mais il connaissait principalement les Latins, qu'il avait lus sous la direction éclairée de Brunetto Latini. Quand le jeune Dante dut, suivant l'usage de sa patrie, se faire inscrire au registre d'un des arts, à la corporation des médecins dans laquelle il entra, il aurait pu préférer celle des jurisconsultes, dont il avait appris la science à Bologne. Aussi précoce par la sensibilité que par l'intelligence, dès l'âge de neuf ans, il s'était épris de Beatrice Portinari, une enfant comme lui. Cet amour, réel dans son âme précoce, ne fit qu'y grandir, sans rien perdre de sa pureté. Ce fut un de

ces sentiments que la chevalerie avait mis à la mode et où l'imagination prenait autant de part que le cœur. C'est pourquoi il importe peu de savoir si Beatrice entra ou non dans les liens du mariage ; fille ou femme, Dante la poursuivit d'un amour platonique à l'abri des accidents de la vie. « Quand j'obtenais d'elle, dit-il, un salut dans la rue, je ne me connaissais plus d'ennemis. » C'est pour elle qu'avant de sentir son originalité puissante, il devint poëte, c'est-à-dire disciple de ceux qui l'avaient précédé. Ses sonnets sont peu remarquables, et ses *canzone*, quoique supérieures par le style et le choix des images, par le rhythme et la délicatesse des sentiments à toutes celles qu'on admirait, sont encore d'un philosophe de dix-neuf ans. On y trouve tous les défauts de l'époque, subtilités de la grave scolastique et des futiles cours d'amour, énigmes et jeux de mots, songes bizarres et obscurs, accumulation puérile de noms, pour y glisser, sans le trahir, celui de Beatrice. Mais on plaisait par ces défauts mêmes. Le premier sonnet de Dante, adressé à tous les poëtes, lui valut leur estime et l'amitié de Guido Cavalcanti, le plus renommé d'entre eux.

La gloire des armes suivit de près celle des vers : en l'année 1289 Dante combattait, non sans éclat, avec les Guelfes de Florence, contre les Gibelins d'Arezzo, et, l'année suivante, contre les Pisans. A son retour il se maria et la mort lui enleva Beatrice. On ne sait lequel de ces deux événements précéda l'autre ; mais l'amour ou le regret de Beatrice n'empêcha pas Dante de vivre en bonne intelligence avec Gemma Donati, dont il eut, en peu d'années, une fille et cinq fils. S'il quitta plus tard

cette épouse féconde, il n'est pas prouvé, quoi qu'en dise Boccace, que ce fût pour incompatibilité d'humeur. Condamné à l'exil, il devait tenir au séjour de sa femme et de quelques-uns de ses enfants dans sa maison de Florence, où les puissants Donati, leurs parents, les protégeaient et subvenaient même à leurs besoins. Cette considération seule put empêcher Dante, devenu gibelin et si violent contre les Guelfes, d'en attaquer le principal chef, Corso Donati. Si aucun ouvrage du poëte ne fait non plus mention de Gemma, c'est que le moyen âge, fidèle sur ce point aux traditions antiques, laissait dans l'ombre la mère de famille, tandis que, par une innovation chevaleresque, la maîtresse platonique était l'objet de tous les discours et de tous les hommages. Il est possible, d'ailleurs, que les souffrances de l'exil eussent achevé d'aigrir le caractère de Dante, déjà difficile aux plus heureux temps de sa vie : la moindre contradiction l'irritait, il jetait des pierres aux femmes et aux enfants qu'il entendait calomnier son parti ; à l'en croire, il fallait répondre aux doctrines des Guelfes non par des arguments, mais avec le couteau. Il se livrait à des actes de violence envers les gens qui estropiaient ses vers en les récitant ; il avait des paroles amères ou piquantes pour les seigneurs même dont il recevait l'hospitalité. La perte de Beatrice lui servit de prétexte pour vivre sombre et sauvage, pour fuir jusqu'à ses amis, pour chercher dans Cicéron et dans Boëce des consolations littéraires qu'il ne trouvait pas à son foyer. Quatre ans plus tard, il en avait alors vingt-neuf, il réunit ses poésies et en marqua le lien, l'histoire, si l'on peut dire, par des considéra-

tions en prose qui, mêlées aux vers, formèrent la *Vita nuova*, ouvrage curieux, malgré des répétitions et des digressions pédantesques, comme le sont des confessions et des mémoires, mais où la forme narrative fait trop souvent place à ces visions extatiques qu'aimait tant le moyen âge. Pour l'historien des lettres italiennes, la *Vita nuova* se recommande surtout par l'essai qu'y fait Dante d'une prose encore dans l'enfance, aride et trop scientifique, mais déjà remarquable par plus d'ampleur, de hardiesse, de majesté que chez les écrivains précédents.

C'est pourtant par les vers et non par la prose que la *Vita nuova* plaça Dante au premier rang dans l'opinion des contemporains. Il se jugeait lui-même avec plus de sévérité : il termine son ouvrage en annonçant le dessein de ne plus parler de Beatrice, jusqu'à ce qu'il en puisse dire « ce qui n'a jamais été dit d'aucune femme. » Il ne songeait point alors à composer la *Divine Comédie;* car il écrivait que la poésie doit uniquement chanter l'amour, et il était confirmé dans son opinion par le faible succès qu'obtenait le *Tesoretto* de Brunetto Latini. Ce que Dante pensait faire, on ne le saura jamais : il en fut détourné par des hésitations dont on a conservé la trace, par la crainte où il fut de perdre la vue, et surtout par les vicissitudes de la vie publique, qui ne tardèrent pas à le jeter dans l'exil. Heureux exil, heureux malheurs qui donnèrent au vaincu la gloire, et à la postérité un monument éternel !

Dante avait trente-cinq ans lorsqu'il fut nommé prieur des arts. Les traditions de sa famille, ses propres incli-

nations et ses alliances l'avaient jusqu'alors porté vers les Guelfes; ses sympathies avouées pour les Blancs de Pistoia le firent accuser d'être gibelin, parce qu'ils l'étaient eux-mêmes. Dante ne daigna pas s'en défendre. Hautain devant ses ennemis, il crut assurer la paix publique en faisant bannir les chefs des deux partis contraires : il ne songeait pas que les partis, comme les armées, trouvent toujours qui se mette à leur tête, dût-il sortir des derniers rangs. Ainsi Dante manqua son but et s'attira des inimitiés mortelles, ses adversaires le trouvant trop acharné et ses amis trop tiède. On prétendit qu'il avait vendu la justice, on l'accusa de partialité pour avoir rappelé de l'exil Guido Cavalcanti, qui mourait de consomption à Sarzane. Quand l'impétueux Boniface VIII se fut prononcé pour les Guelfes ou Noirs, dont les chefs étaient ses banquiers, quand il eut cédé à leurs vœux en appelant Charles de Valois à Florence, ces partisans de l'étranger, en qui l'on veut voir les premiers champions de l'autonomie italienne, chargèrent Dante d'une ambassade à Rome, dans l'unique dessein de l'éloigner. Dante hésitait. « Si j'y vais, qui reste? disait-il. Et si je reste, qui y va? » Il partit pourtant, dans l'espoir d'attaquer le mal à la racine; mais le souverain pontife retint longtemps ce gênant citoyen, tandis que le podestat nommé par l'envahisseur laissait les Noirs enlever les filles et brûler les maisons de leurs ennemis, tuer les pauvres, expulser les riches et les ruiner, durant cinq mois, par d'énormes capitations. Dante banni, comme l'était le père de Pétrarque, avait trop de passion dans l'âme pour se résigner tout d'abord; il seconda les tentatives des Gibe-

lins exilés pour rentrer à Florence; mais un premier échec le dégoûta d'une ville qui le condamnait, au même moment, à être brûlé vif. Il s'éloigna seul et apprit « combien est amer le pain de l'étranger, combien il est dur de monter et de descendre l'escalier d'autrui. »

Voilà donc le poëte errant, solitaire, et, pour emprunter encore ses termes, « sans barque, sans voile, sans gouvernail. » Nous ne le suivrons pas dans ses pérégrinations douloureuses, à Vérone, à Bologne, à Padoue, en bien d'autres lieux; mais il faut dire un mot de son séjour à Paris, qui a tant contribué à former son génie, à lui donner le tour auquel il doit son originalité.

Dante, comme la plupart des grands Italiens, n'aimait point la France : il ne lui pouvait pardonner d'opprimer les Florentins par la main de Charles de Valois, ni d'avoir placé sur des têtes françaises les quatre couronnes d'Angleterre, de Naples, de Constantinople, de Jérusalem. Il haïssait ce Philippe le Bel qui avait fait arrêter, dans ses États, tous les commerçants italiens, sous prétexte d'usure, et ne leur avait rendu la liberté qu'au prix de fortes contributions. Mais Paris était alors la ville unique pour les sept arts; nulle université n'enseignait avec tant d'éclat la philosophie et la théologie, qui faisaient toute la science. Si Dante fit une première fois le voyage, comme ambassadeur des Florentins, il lui fallait les loisirs de l'exil pour prolonger son séjour, apprendre notre langue et notre histoire, suivre sur la paille de la rue du Fouarre les leçons de Siger de Brabant, obtenir enfin les deux grades de bachelier et de maître en théologie. Quant à celui de docteur, Dante était prêt aux épreuves par les-

quelles on s'en montrait digne ; il ne lui manquait que la somme nécessaire. Il partit, se flattant de la trouver en Italie, mais il ne revint plus. Il sut se passer du titre, sachant bien qu'il avait la science. Il possédait cette dialectique vigoureuse et subtile qui remplit tant de pages de la *Divine Comédie;* il connaissait nos poëmes chevaleresques, comme on le voit par les allusions qu'il y fait ; il s'était approprié une foule de locutions françaises qu'il jugeait propres à enrichir la langue italienne, si pauvre encore ; car ce n'est pas sans intention qu'il emploie les nombreux gallicismes que tant de critiques lui ont reprochés. Ainsi armé de toutes pièces, il pouvait travailler à l'œuvre gigantesque de sa vie et parer l'aride science de son temps des éclatantes couleurs que son imagination et son génie lui fournissaient.

A Vérone déjà il s'occupait de son poëme. Il en jugeait la publication téméraire et dangereuse, mais il en communiquait, dans l'intimité, de longs fragments à ses amis. Ces vers, qui semblaient fondus dans l'airain, se gravaient dans les mémoires, et, par l'indiscrétion de l'enthousiasme, circulaient de bouche en bouche. Les femmes du marché montraient du doigt l'auteur : « Voilà, disaient-elles, cet homme qui descend aux enfers et qui en revient quand il lui plaît. » C'est avec ce vague mystérieux qu'on parlait de la *Divine Comédie.* Publiée seulement après la mort de Dante, elle tient peu de place dans sa vie. Il avait d'autres soucis qui lui inspiraient, suivant les circonstances, mainte démarche, maint ouvrage. Le désir de rentrer dans sa ville natale s'étant de nouveau emparé de lui, il multipliait les « pratiques, » c'est le mot

italien, tantôt auprès des Gibelins bannis, tantôt auprès des Guelfes victorieux. C'est pour leur plaire, selon toute apparence, que, publiant de nouveau ses *canzone*, il y joignit un commentaire savant du sens allégorique et du sens réel de ses vers. Dante n'y parle, à propos des Guelfes, que de leurs « erreurs (*falli*), » qu'il appelle crimes dans la *Divine Comédie*, et il s'exprime en langue vulgaire, ce qui ne pouvait que flatter les démocrates florentins. Le titre même de *Convito* (Banquet), qu'il donne à l'ouvrage, marque assez le dessein de convier le plus grand nombre au « festin de la sagesse. » Trois *canzone* seulement sont commentées dans ce livre incomplet : l'auteur l'abandonna bien vite, soit qu'il désespérât de rentrer à Florence, soit qu'il fût attiré par de plus nobles travaux. Le *Convito* est le plus faible de ses écrits, sans doute parce que les subtilités de la scolastique, appliquées à la poésie amoureuse, ne pouvaient produire un chef-d'œuvre. Le mérite de cette ébauche est de jeter quelque lumière sur la vie du poëte, et de montrer les efforts qu'il fait pour exprimer avec correction les vérités philosophiques, pour donner à la langue vulgaire, appliquée à des sujets sérieux, la vivacité libre, la rapidité vigoureuse qui faisaient pardonner au latin de l'école ses trop nombreuses incorrections. L'entreprise était nouvelle, puisque Brunetto Latini, dans ses traductions, n'avait emprunté des anciens que leurs formes oratoires ; mais Dante n'a réussi que par endroits à trouver des expressions heureuses et à bien tourner ses périodes ; il n'a, en général, ni le mouvement ni la vie, parce qu'il n'est pas encore lui-même. Disciple de saint Thomas d'Aquin

pour la philosophie et de Guido Cavalcanti pour la poésie, il est lourd, pédant, recherché dans ses dissertations comme dans ses *canzone*, et quelques éclairs d'inspiration ne rachètent pas ce défaut.

Affranchi de ce labeur stérile, Dante porta son esprit sur les questions politiques. Il n'était pas de ces hommes qui, par détachement des choses d'ici-bas, ou par un culte étroit de l'art, étouffent en eux le citoyen. Son âme était à la patrie, et par là il n'entendait pas seulement Florence, mais l'Italie entière. Ces factions qui se partageaient les villes, cette opposition furieuse du principe aristocratique et du démocratique, ce stupide empressement des Italiens à aliéner leur liberté pour un trompeur repos, cette proscription, dans chaque cité, d'une moitié des citoyens par l'autre, ces complots incessants des exilés, ces institutions peu stables, « si frêles que ce qu'on avait filé en octobre n'arrivait pas à la mi-novembre, » faisaient de l'Italie, aux yeux de Dante, « une habitation de douleur, un vaisseau sans nocher dans la plus affreuse tempête. »

Dante cherchait donc le nocher : il crut l'avoir trouvé dans le chef de l'empire. Henri VII de Luxembourg descendait en Italie, promettant de ne mettre aucune différence entre les Guelfes et les Gibelins. Ce langage d'un prince à qui personne, en ce temps-là, ne contestait certains droits sur l'Italie, avait rempli le poëte d'enthousiasme : il écrivait aux rois, aux seigneurs de la péninsule, au sénateur de Rome, pour les gagner à la cause impériale ; il se rendait lui-même auprès du libérateur, et l'invitait à marcher sur Florence « où l'hydre guelfe

avait son principe vital. » On ne doit pas s'étonner d'un appel à l'étranger, dont personne, à cette époque, ne se faisait scrupule. Également ennemi de notre « vanité gauloise » et de la « gloutonnerie tudesque, » Dante tenait Henri VII pour le chef reconnu des peuples, pour le protecteur naturel de l'Italie, mais le voulait, autant que possible, sans ses hordes d'Allemands. L'héritier des princes qui avaient rétabli l'ordre par tant d'invasions, combattu la simonie, laissé Milan et Venise libres, serait, dans la pensée du poëte, devenu promptement italien, et eût préservé la Péninsule du malheur de perdre ses forces en les disséminant. Loin de se mêler du gouvernement des républiques, il n'eût été qu'un arbitre pour les mettre d'accord, une sorte de podestat ou de juge étranger, comme il y en avait un dans chaque ville, mais étendant sa juridiction sur l'Italie entière. Dante ne voyait pas que l'arbitre, ayant une puissance propre, serait bientôt devenu le maître, tandis que les podestats particuliers des villes n'y restaient qu'autant qu'on les y voulait supporter. En outre les Gibelins, soutenant la légitimité du pouvoir impérial, étaient en arrière de leur siècle. Ils auraient dû reconnaître qu'on ne respectait plus Henri VII que présent, entouré de ses armées, et que l'heure était venue pour les Italiens de poursuivre, par l'indépendance et l'union des villes, le rêve de domination universelle qu'ils n'avaient pu réaliser à l'aide de l'étranger.

Non content d'accabler de ses lettres tous les puissants du monde, pour les gagner à ses opinions, Dante publia, en vue des hommes d'enseignement et de pensée, dans un latin scolastique, inférieur même à celui qu'on par-

lait en France, un ouvrage vigoureux, sous ses formes pesantes, qu'il intitula *de Monarchia*. C'est un syllogisme régulier, ou plutôt, pour parler le langage de l'école, un épichérème dont les trois propositions sont développés en trois livres : 1° La monarchie est le gouvernement le plus propre à assurer la félicité du monde ; toute famille a son chef, toutes les facultés humaines sont conduites par la raison. 2° Cet idéal des gouvernements a été réalisé par l'empire romain et ne peut avoir disparu pour toujours, puisqu'il est suivant les vues de Dieu. 3° Il faut donc le rétablir entre les mains d'un empereur. C'est dans cette dernière partie, de beaucoup la plus importante, que Dante, fixant les rapports du sacerdoce et de l'empire, limite à l'autorité spirituelle le pouvoir du saint-siége, rejette toutes les interprétations forcées que les papes faisaient de quelques passages de la Bible, et plus encore les prétendues donations de Constantin et de Charlemagne, met enfin l'Église dans l'empire et non l'empire dans l'Église. Dante ne réclamait pas sur l'heure la monarchie universelle; il se bornait, pour le moment, à soumettre au pouvoir impérial l'Italie; il en voulait faire la nation heureuse et prépondérante, rougissant de de ne voir en elle qu'un « lieu de prostitution. »

C'était bien l'œuvre d'un gibelin, mais d'un gibelin modéré, qui ne mettait de fougue qu'à défendre sa modération même. Dante n'exilait point les Papes en terre d'Avignon; il tenait pour légitime leur pouvoir temporel sur Rome, non moins que leur autorité spirituelle sur la chrétienté. Les nombreux pontifes qu'il envoyait aux enfers y coudoyaient les chefs des Gibelins. Mais il ne lui

servit de rien d'avoir contenu dans une juste mesure cette nouvelle expression des idées connues de saint Thomas d'Aquin et d'autres politiques du même temps. Après avoir ravagé la Toscane comme un aventurier, Henri VII lâcha la proie pour l'ombre, se fit couronner à Saint-Jean de Latran, et mourut misérablement empoisonné, sans avoir su accomplir ni peut-être comprendre la tâche héroïque et vraiment impériale à laquelle un homme de génie l'avait convié.

C'est en vain qu'à défaut de l'empereur, Dante voulut faire de Can grande della Scala, dont il était l'hôte à Vérone, le héros de son rêve. Déçu pour la seconde fois, il ajourna indéfiniment ses espérances. Il renonça même à revoir sa patrie, plutôt que d'implorer à genoux, comme un pécheur, sur le seuil de l'église San-Giovanni, le pardon qu'à ce prix lui offraient ses ennemis. Il refusa toute grâce avec une éloquence hautaine, dans une lettre qui nous est parvenue et qu'a traduite M. Villemain.

Mais cette unité de l'Italie que Dante n'espérait plus voir, il ne renonçait pas à la préparer pour des générations plus heureuses et par d'autres moyens. Il pensa faire œuvre utile en démontrant aux doctes la nécessité d'abandonner le pédantesque langage que personne ne comprenait plus autour d'eux et d'adopter cette langue vulgaire qu'il avait déjà répandue au moyen du *Convito*. Dante soutint en latin cette thèse, pour mieux montrer à quels lecteurs il l'adressait. Tel est l'objet du livre inachevé qu'il a laissé sous ce titre : *De vulgari eloquentia*. Il avait raison d'affirmer que l'unité du langage est nécessaire à l'unité de la patrie; mais il eut tort de voir le

fondement de la future langue « dans ces locutions communes qui paraissent en chaque cité et qui ne reposent en aucune, » plutôt que dans le dialecte déjà dominant de l'élégante Florence, la seule ville d'Italie qui eût alors des prosateurs.

C'est à Ravenne, auprès de Guido de Polenta, le plus généreux et le dernier de ses hôtes, que Dante composait cet ouvrage, quand les tristesses de son âme lui laissaient quelque ardeur au travail. On voudrait croire que ses biographes attribuent faussement à sa vieillesse deux opuscules religieux peu dignes de son génie ; mais le malheur le poursuivait dans ses moindres entreprises : Guido l'ayant chargé d'une ambassade à Venise, il ne put seulement obtenir que le Sénat lui donnât audience. En l'année 1321, il cessa enfin de souffrir et de vivre. Son corps, suivant le vœu singulier qu'il avait formé, fut revêtu de l'habit des frères mineurs et enseveli dans leur cimetière. Guido y conduisit cette précieuse dépouille avec les honneurs qu'on rend aux princes. Trois de ses cinq enfants survivaient à l'infortuné poëte. Beatrice, sa fille, se retira dans un couvent de Ravenne ; Jacopo et Pietro, ses deux fils, dont les descendants vécurent à Vérone et s'appellent ambitieusement sur leurs épitaphes Dante III et Dante IV, ne méritent une mention que pour avoir publié et commenté la *Divine Comédie*.

Elle n'avait jusqu'alors circulé que manuscrite et par fragments, soit que l'auteur ne crût jamais y avoir mis la dernière main, soit qu'il lui parût dangereux pour son repos et pour celui de sa famille de répandre des vers pleins d'allusions et d'invectives contre des hommes puis-

sants qui vivaient encore ou dont les fils, dans la vigueur de l'âge, continuaient les passions. Ces retards calculés ne permettent guère de croire à l'intention qu'on prête à Dante d'avoir voulu tenter par des voies populaires l'œuvre d'affranchissement que n'avait pu accomplir le savant traité *sur la Monarchie;* il eût, dans ce cas, tout d'abord publié son poëme comme une sorte de manifeste. On doit croire plutôt que, découragé, plein de mépris pour les hommes, le poëte cherchait surtout à contenter sa colère, et, par occasion, à tirer vengeance des méchants ses ennemis, ou, pour mieux dire, à leur infliger un châtiment. Ses allusions, que nous trouvons obscures, paraissaient claires aux contemporains : elles expliquent mieux que ne feraient des mérites plus durables l'enthousiasme qui accueillit le poëme à son apparition. Tout le monde y trouvait son compte et rencontrait aux enfers quelques adversaires, au ciel quelques amis. Les discussions théologiques, pour nous si fatigantes, contribuèrent au succès. L'Italie entière lut l'audacieux ouvrage, le commenta, y chercha des sens cachés dans les idées, dans les expressions les plus simples, et, à force de zèle, couvrit d'obscurité les vers qu'il fallait éclaircir. Pour les expliquer, des chaires furent aussitôt et partout fondées ; les premiers hommes du temps, Boccace était du nombre, ne dédaignèrent pas de les occuper. Les Florentins, n'ayant pu obtenir mort le compatriote illustre qu'ils avaient persécuté vivant, portèrent triomphalement son image à l'église San Giovanni, au son des cloches et d'une musique funèbre, avec le concours des magistrats. Une statue fut élevée au proscrit dans le

Palazzo-Vecchio, des médailles furent frappées en son honneur. Six ans après sa mort, on poussait ce fanatisme posthume jusqu'à brûler Cecco d'Ascoli, qu'on accusait d'avoir médit de Dante ; quarante ans plus tard, les Guelfes, maîtres incontestés de Florence, ordonnaient de peindre le portrait de cet ennemi public sur les blanches murailles de Santa-Reparata, la nouvelle cathédrale, et de lire, comme on fait l'Évangile, le divin poëme dans les églises.

Déjà, en effet, on l'appelait divin, parce qu'on s'attachait surtout aux vérités saintes qu'on y croyait rencontrer. N'y voyait-on pas, d'ailleurs, ce qui n'appartient qu'à la Divinité, les vivants et les morts soumis au jugement suprême, les bons récompensés et les méchants punis? Mais le titre choisi par Dante était simplement *la Comédie*, et il le justifiait par des considérations littéraires ou plutôt scolastiques. Il distinguait trois styles, le tragique, le comique, l'élégiaque, désignant ainsi le sublime, le tempéré et le simple de la rhétorique ordinaire, et il prétendait faire usage du style comique ou tempéré. En outre, écrivait-il à Can grande, le commencement d'une comédie est toujours âpre et difficile, tandis que le dénoûment en est heureux. C'était le cas d'un poëme qui s'ouvre aux enfers et se termine au paradis.

Ce cadre, aussi ancien que les lettres mêmes, n'est point une création de Dante, on en peut faire l'aveu sans amoindrir le poëte. « Il n'y a que la rhétorique, dit M. Cousin, qui puisse jamais supposer que le plan d'un grand ouvrage appartient à qui l'exécute. » Rien n'est plus commun, dès l'antiquité, que les descentes aux en-

fers. Ulysse y poursuit Ajax dans l'*Odyssée*, mais on ne sait pas au juste quand ils reviennent à la lumière, tant les lieux de ténèbres diffèrent peu, dans ces premières épopées, du monde que nous habitons. Virgile gradue mieux les peines et les récompenses; toutefois, il n'a aucune idée du purgatoire. On l'entrevoit pour la première fois dans le *Phédon :* Platon y parle de ce lac Achérusiade où les coupables sont temporairement purifiés. Charles Labitte, qui a recueilli avec un soin curieux ces origines de la *Divine Comédie*, retrouve encore les aïeux des diables dantesques dans les dialogues de la *république*, où Platon donne à un soldat la vision de personnages hideux, au corps enflammé, qui traînent à travers les ronces Ardiée, tyran de Pamphylie, et dans un traité de Plutarque (*des Délais de la justice divine*) : aux lieux où s'accomplit la métempsycose des âmes, certains monstres s'emparent du corps des mortels, taillent ou suppriment leurs membres, et, à grands coups de ciseaux, donnent à ceux qui furent des hommes la forme des êtres les plus divers. Silius Italicus, Stace, Lucain, Euripide dans *Alceste*, Aristophane dans les *Grenouilles*, nous conduisent aux enfers, comme Sophocle, dans *Hercule au Ténare*, et Eschyle dans deux tragédies perdues, y conduisaient les anciens Grecs. Ce voyage était si obligatoire que Virgile n'en dispense pas même son *Moucheron*.

Mais personne, chez les païens, ne croyait à ces inventions poétiques : Lucien et Lucrèce, Sénèque et Juvénal s'en moquent ouvertement. Les chrétiens, au contraire, prirent de bonne heure au sérieux le monde des châtiments et celui des récompenses. Saint Grégoire le Grand, ren-

chérissant sur l'*Apocalypse*, introduit dans ses curieux dialogues un soldat qui revient à la vie. Ce soldat raconte qu'il vient de voir une vaste plaine où sont d'un côté les méchants entassés dans des cabanes fétides, de l'autre les bons, vêtus de blanc, dans des palais lumineux. Au milieu, sur un fleuve bouillant était jeté un pont de plus en plus étroit, d'où tombent ceux qui le veulent franchir sans être purifiés. Ces faibles inventions se multiplient à mesure qu'approche l'an mil; la terreur qu'elles inspirent alors vient de la crédulité publique, des craintes prochaines dont toute imagination est frappée, plutôt que de l'œuvre même. Quand le monde eut passé sans cataclysme l'époque fatale, on ne la crut qu'ajournée : la poétique de l'enfer et du ciel ne perdit point son crédit. On trouve ces voyages dans maint poëme du temps, et sur les murs des églises hardies qu'élevait la piété du moyen-âge : Sainte-Marie d'Orvieto, la cathédrale d'Autun, Notre-Dame de Paris, entre autres, conservent la trace des pensées qui régnaient alors, à ce sujet, dans tous les esprits. Dante vivait encore que les Florentins, sans connaître son chef-d'œuvre, assistaient à une représentation publique de l'enfer, du purgatoire et du paradis.

Que le poëte connût toutes les origines de cette poétique déjà tant exploitée, on ne saurait le soutenir ; mais il n'ignorait pas les célèbres visions de nos conteurs français ; il connaissait surtout ce fameux puits de Saint-Patrice, dont Mathieu Paris et Vincent de Beauvais racontèrent en prose l'histoire, que Marie de France et divers jongleurs rendirent populaire par leurs rimes, et qui,

passant les Alpes, devint en Italie un roman, sous le titre de *Guerino il meschino*. Guérin traverse les cercles infernaux, il y voit des flammes, des serpents, des matières infectes, un lac de glace où Satan est à moitié englouti, il reconnaît ses amis morts, il passe au purgatoire, il suit enfin au paradis Énoch et Élie, toujours prêts à résoudre les doutes qui leur sont exposés. Les similitudes sont ici trop sensibles pour qu'on puisse nier l'imitation. Ce qui fait l'originalité de Dante, c'est la forme définitive, si souvent profonde et sublime, que revêt pour la première fois une poésie jusqu'alors incertaine, flottante, peu digne d'admiration ; c'est l'inspiration catholique, sincère, sérieuse, en un temps où les conteurs, déjà peu croyants, ne voyaient plus dans ces visions qu'un thème littéraire, qu'un prétexte aux plaisanteries de l'esprit gaulois. Rutebeuf ne sait que vêtir la paresse en chanoine et l'orgueil en évêque, sur le chemin de la vie future. Raoul de Houdan fait de l'enfer un vaste réfectoire, et risque de grandes hardiesses en racontant le menu du repas. Dans un autre fabliau, le jongleur descendu aux enfers est chargé, durant l'absence du diable, de faire bouillir la cuve de l'éternel supplice, et perd aux dés contre saint Pierre les âmes des damnés. Cette fois, les Italiens ont raison de ne point croire Dante tributaire de ces trivialités ridicules, que composaient et qu'applaudissaient ses contemporains. Il diffère d'eux plus encore par ses vues politiques. Si elles ne sont pas tout le poëme, elles y tiennent une place considérable, sous ce voile habituel de l'allégorie que la rude franchise de Dante n'osa point déchirer.

Ses intentions à cet égard, exagérées par les uns, contestées par les autres, sont hors de doute, puisqu'il les avoue et les indique lui-même : « Mon poëme, écrit-il à Can grande, a deux sens : l'un, littéral, représente l'état des âmes après la mort, l'autre, allégorique, montre l'homme méritant, par la vertu du libre arbitre, la récompense ou la punition de la divine justice. Il doit triompher de ses sens, dont le siége est aux enfers, et de sa raison, qui réside au purgatoire, pour obtenir au paradis le triomphe du sage. » Cette double signification n'était pas un caprice du poëte : c'était une théorie du savant. Il y a même quatre manières, comme nous l'apprend le *Convito*, de comprendre et d'expliquer tout écrit : le sens littéral, l'allégorique, le moral et l'anagogique (1). Cette conception bizarre ne se borne pas à l'ensemble, elle s'étend aux détails. Partout on retrouve les chiffres saintement cabalistiques 3 et 9. Il y a trois parties dans l'ouvrage, le châtiment, l'expiation, la récompense ; trois personnages, l'homme représenté par Dante, la raison par Virgile, la révélation par Beatrice. « Beatrice est un 9, dit le poëte dans la *Vita nuova*, c'est-à-dire un miracle dont la racine est l'admirable Trinité. » Il y a neuf cercles dans l'Enfer, neuf degrés dans le Purgatoire, neuf sphères dans le Paradis. Les chants dont se compose la *Divine Comédie* sont au nombre de cent; si l'on ôte celui qui sert d'introduction, l'on en compte trente-trois dans chaque partie, ou quatre-vingt-dix-neuf pour le tout (99), et ces parties sont si près d'être égales, que le *Purgatoire* a seulement trente

(1) C'est-à-dire qui s'élève du sens littéral au sens spirituel.

vers de plus que l'*Enfer* et six de moins que le *Paradis*. Le soin des petites choses n'est donc pas incompatible avec les grandes : on voit que Dante n'abandonnait rien au hasard. Si le temps n'eût manqué à ce puissant esprit, il eût sans doute fait pour la *Divine Comédie*, comme pour ses autres ouvrages, un commentaire, qui nous eût préservés de tous ceux qu'on a écrits. Les fils du poëte avaient peut-être le secret de la pensée paternelle; ils ne l'ont pas divulgué, sans doute pour épargner à la *Divine Comédie* le sort du traité *sur la Monarchie*, que les théologiens de Rome avaient brûlé.

Il faut maintenant suivre l'immortel voyageur dans son grand pèlerinage. En la semaine sainte de l'année 1300, Dante, égaré dans une forêt, rencontre Virgile, l'auteur favori du moyen âge, le chantre de l'empire romain, et, à ce titre, le maître du gibelin fougueux qui rêve le retour de cette formidable domination. Virgile, dans le voyage qu'il propose, sera le guide de son disciple aux enfers et au purgatoire; mais au seuil du paradis, Dante sera reçu par Beatrice, devenue sainte sans cesser d'être l'objet d'un culte amoureux.

L'enfer a la forme d'un entonnoir ou d'un cône immense : la pointe en est fixée au centre de la terre ; à mesure qu'on descend, les neuf cercles deviennent plus étroits, et les tourments, variés comme les crimes, augmentent d'intensité, à proportion que le diamètre du cercle se rétrécit. Il y a, suivant la division d'Aristote, trois sortes de crimes : l'incontinence, la méchanceté, la férocité brutale. Les incontinents, c'est-à-dire ceux

qui commettent tous les excès, de la luxure à la paresse, sont châtiés dans les cinq premiers cercles. A l'entrée, toutefois, on rencontre les sages païens, faute sans doute de les pouvoir placer mieux. Socrate, Platon, Aristote, Cicéron, Euclide, Hippocrate et même Averroès sont punis pour n'avoir point connu la religion chrétienne; mais ils ne souffrent que d'un désir éternellement inassouvi. Dans le second cercle, les pécheurs sont jugés par Minos, aussi différent du Minos de Virgile que peut l'être d'une divinité majestueuse et vénérable un monstre hideux qui indique aux réprouvés, par le nombre des replis de sa queue, dans quelle fosse ils expieront leurs vices et leurs péchés. C'est là que Dante rencontre Françoise de Rimini, dont la poétique et sombre infortune est l'un des deux épisodes de la *Divine Comédie*, que connaissent les esprits même les moins lettrés. Au troisième cercle, sous la garde de Cerbère, les gourmands se gorgent de fange, les ivrognes d'une eau noirâtre et bourbeuse. Comme Minos, Cerbère est un monstre, et ce même Virgile qui l'apaise, dans l'*Énéide*, en lui offrant des gâteaux de miel, lui jette avec dédain des poignées de terre que sa triple gueule engloutit.

En général, la mythologie païenne, en entrant dans l'enfer chrétien, y devient plus terrible : c'était l'esprit du christianisme, depuis l'époque byzantine, de rechercher les images repoussantes, et, par des spectacles horribles, d'inspirer l'effroi. On peut être surpris de rencontrer Caron et les Furies, les Harpies et le Minotaure, mêlés, dans le sombre royaume de Satan, aux diables et aux démons. Dante ne voulait point par là, comme quel-

ques-uns le prétendent, montrer les traditions du paganisme se perpétuant sous le règne du Christ; il cédait involontairement aux habitudes d'un siècle dont il représente, plus qu'aucun autre poëte, le goût en même temps que les croyances. Les cinq premiers cercles n'étaient pas entourés de remparts; mais dans le sixième et le septième, les malicieux, depuis l'hérésiarque jusqu'à l'usurier, sont environnés d'eaux stagnantes et de hautes murailles que la flamme a rougies. Le huitième et le neuvième cercles, appelés par le poëte *male bolge* ou fausses maudites, renferment les méchants qui ont péché par brutalité, c'est-à-dire, suivant la classification de Dante, avec préméditation et perfidie, avec fraude et trahison.

La variété des supplices n'est pas moins grande que celle des lieux dans ce surprenant poëme. Dante voudrait approprier toujours le châtiment à la faute : il le fait souvent avec bonheur, quelquefois non sans bizarrerie et sans obscurité. Les gloutons, condamnés à manger et à boire ce qui leur peut répugner davantage, sont en outre arrosés d'une pluie froide et mêlée de grêle; les pestilentielles exhalaisons qu'elle fait sortir de la terre font le tourment des narines, alléchées d'abord par l'odeur des mets les plus exquis. Tout lecteur approuve ce supplice, et comprend les colériques plongés dans l'eau bouillante, les flatteurs enfouis dans une immonde et puante latrine, les tyrans emportés dans une rivière de sang, les suicides enfermés dans des troncs d'arbre que déchire sans cesse la dent des harpies, et sans cesse renaissants, les blasphémateurs et les incrédules nus

sur le sable, sous une pluie de feu, les hypocrites couverts de chapes dorées en dehors et de plomb en dedans, les prophètes et les devins ayant le visage tourné vers leurs épaules, les schismatiques sentant couper et déchirer incessamment leurs membres. Mais pourquoi condamner les voleurs à la même peine que les tyrans, les simoniaques à sentir leurs pieds brûler comme des torches ardentes, les faux monnayeurs, les menteurs, les calomniateurs, tous également couverts de lèpre, à se vautrer dans la pourriture? Quand on saisit la pensée de Dante, si souvent obscure, elle paraît quelquefois peu naturelle, fondée sur des rapports bien cherchés ou bien accidentels. Les luxurieux sont entraînés dans un tourbillon infernal, en des lieux privés de lumière; s'il y faut voir un symbole de la raison obscurcie par les sens, cette interprétation n'est pas la seule qu'on puisse donner, et, en tout cas, elle manque de clarté. Les traîtres demeurent abîmés dans un lac « glacé comme l'était leur cœur; » est-ce donc la froideur de l'âme, quoiqu'elle y soit, au début, pour quelque chose, qui engendre la trahison? Pourquoi les avares et les prodigues poussent-ils d'énormes rochers? Les paresseux s'estimeront-ils bien infortunés d'être plongés dans la vase, s'ils n'y sont point soumis à la loi du travail? Pourquoi surtout ne présenter aux imaginations effrayées que des supplices corporels, et, par une contradiction singulière, montrer les damnés uniquement sensibles aux souffrances de leur âme?

Ces caprices d'une pensée qui nous échappe sont regrettables sans doute; mais qui ne les pardonnerait à Dante,

quand on voit le pur et sage Virgile punir de châtiments égaux, dans l'*Énéide*, les avares et les parricides, les incestueux et les vendeurs à faux poids? Dante, d'ailleurs, l'emporte de beaucoup sur « son maître et son guide, » en descendant lui-même aux enfers au lieu d'y envoyer un héros, et en substituant aux mythologiques personnages que rencontre Énée, des contemporains et des amis. Il condamne ceux qui lui sont le plus chers aux flammes éternelles, quand il croit qu'ils les ont méritées, et cette fermeté de jugement devient une passion violente dès qu'il parle de ses ennemis. Il les peint sous des couleurs sombres, mais profondément humaines, qui font le plus étrange contraste avec les fantastiques dehors de tout un peuple de démons. Le poëte leur donne, comme faisait le moyen âge, un extérieur grotesque et terrible; il les arme de cornes, de griffes, de fouets, de crochets; il représente Satan, roi de ce sombre empire, enfoncé jusqu'aux épaules, où sont attachées six flasques et immenses ailes, dans un étang de glace, au milieu des grands criminels qui ont trahi leur père, leur hôte, leur patrie ou leur Dieu. Il y a trois coupables surtout à qui le poëte gibelin ne saurait pardonner : Judas Iscariote, qui a vendu son maître, Brutus et Cassius, qui ont tenté de détruire l'œuvre divine par excellence, l'empire romain. Ceux-là, Satan lui-même se charge de les punir : dans ses trois énormes gueules il les mâche éternellement.

Pour donner une idée de cette poésie simple et grande, naturelle et majestueuse, quelquefois bizarre et subtile, mais plus souvent sublime, et si habile à repré-

senter des êtres imaginaires qu'on croit les avoir vus et qu'on ne les oublie plus, il faudrait la comparer aux fadeurs de la muse italienne, dont elle se dégage tout à coup par la vertu d'un génie sans pareil. On pourrait même traduire quelques passages importants, épreuve dangereuse que presque seul, parmi tant de poètes, Dante peut supporter. Tout le monde a présents à la mémoire les admirables épisodes de Françoise de Rimini et d'Ugolin : c'est malheureusement, hors de l'Italie, tout ce qu'un public trop nombreux connaît du divin poème. Combien d'autres pages ne faudrait-il pas citer, moins propres peut-être à inspirer l'attendrissement ou la terreur, mais également nobles et saisissantes, le début si grandiose, le portrait de la Fortune (ch. vii), l'entrevue du poète avec Brunetto Latini, son maître (ch. xv), la redoutable descente au huitième cercle (ch. xvii), les deux épisodes des serpents (ch. xxiv et xxv), et tant de comparaisons aussi profondes que vraies, aussi énergiques que familières!

En Italie même où tout le monde connaît et lit ces belles pages, le *Purgatoire* et le *Paradis* trouvent peu de lecteurs. C'est que les passions et les souffrances émeuvent par le mouvement et la variété, plus que ne saurait faire l'infini bonheur des élus, et surtout le spectacle de châtiments qui ne diffèrent de ceux de l'enfer que par le degré et la durée. Pour fuir l'uniformité, Dante ne sut que multiplier, dans son voyage au *Purgatoire*, les dissertations théologiques ; mais par là, s'il s'éloigne de l'*Enfer*, il se rapproche du *Paradis* où l'emploi plus fréquent encore du même procédé ramène

4

la monotonie. Le poète, d'ailleurs, par son caractère et par la nature de son génie, semble plus propre à torturer ses adversaires qu'à imaginer ou à peindre la béatitude de ses amis. Il sait, quand le sujet l'exige, se montrer sensible; mais comment aurait-il pu s'émouvoir et toucher ses lecteurs en parlant du purgatoire où les passions sont amorties, et du paradis où elles ne sauraient entrer?

Si la critique italienne a soutenu quelquefois qu'il faut préférer à l'*Enfer* ces deux parties, c'est que piquée au vif par l'abandon qu'on en fait, elle en exagère le mérite pour qu'on leur rende plus de justice. Il ne faut tomber ni dans un excès ni dans l'autre. L'*Enfer* est le principal fondement de la gloire de Dante, dans tout le monde civilisé et même parmi les Italiens; mais le *Purgatoire* contient encore de grandes beautés : les descriptions y sont d'une richesse incomparable; les cieux, les astres, les mers, les campagnes, les fleurs, objet des plus fraîches peintures, montrent une imagination qui sait se renouveler. Les anges et tous les êtres surnaturels diffèrent les uns des autres par leurs formes, leurs attitudes et leurs habits. Quelques épisodes, celui, par exemple, du troubadour Sordello, où l'on trouve une éloquente et célèbre invective contre l'Italie, ne paraissent pas au-dessous des plus beaux de l'*Enfer;* mais cette inévitable comparaison est le plus souvent funeste au *Purgatoire :* on n'y peut voir qu'une variante des chants qu'on a déjà lus. Le séjour de l'expiation temporaire est une montagne qui domine une île déserte et perdue au milieu de l'océan, aux antipodes

de cette sainte Jérusalem, qui est le centre de la terre habitée. Sept cercles ou plates-formes circulaires sont destinés aux sept péchés capitaux. On monte d'un cercle à l'autre par un passage presque toujours long, étroit, difficile, et, au sommet, se trouve le paradis terrestre. Dante avait aux enfers un sommeil lourd, il a au purgatoire un sommeil léger. Le désespoir est remplacé par l'espérance, les Furies par le serpent de la Genèse, Minos par l'ange de la pénitence. Les orgueilleux sont condamnés à faire le tour de la montagne, sous le poids d'énormes fardeaux ; les envieux, revêtus d'un cilice, s'appuient les uns contre les autres, ils ont les paupières closes, cousues avec un fil d'archal, et n'entendent autour d'eux que des chants, que des paroles de charité ; les colériques pleurent dans un brouillard aussi épais que la fumée la plus noire, les paresseux courent sans trêve ni repos, les gourmands sont châtiés par la vue et l'odeur des fruits d'un arbre, les ivrognes par le frais murmure d'un ruisseau, les avares et les prodigues sont prosternés la face contre terre, enfin les incontinents expient leur faute par le feu. Dans le *Purgatoire* comme dans l'*Enfer*, on s'étonne que l'esprit supérieur de Dante se soit arrêté longuement à quelques Florentins sur qui les plus minutieuses recherches des commentateurs ne nous ont rien appris. On ne comprend rien surtout à cette justice distributive qui met Hugues Capet dans le séjour de l'expiation plutôt que dans les flammes éternelles, et qui accorde à Stace cette même faveur, refusée à Virgile. Si Stace a pu, comme Dante le dit, devenir chrétien en lisant Virgile, ce faiseur de chrétiens

peut-il être plus sévèrement traité que les prétendus chrétiens qu'il a faits? De même on voit au paradis Adam, cause unique des malheurs de sa race, et le païen Riphée, sans doute parce que ce personnage, à peine indiqué dans l'*Enéide*, y est appelé le plus juste des Troyens.

Le repentir des uns opposé à l'impénitence finale des autres fait, au fond, toute la différence du *Purgatoire* à l'*Enfer*. C'est quelque chose au point de vue théologique, c'est peu pour l'intérêt du poème. Il fallait la ferveur dialectique et batailleuse du moyen âge pour croire que de longues et nombreuses discussions répandraient dans cette seconde partie une variété toute nouvelle, et que l'exposition d'un système de théologie paraîtrait le charme principal de l'ouvrage. Le lecteur moderne goûte faiblement ces longues dissertations sur l'amour, source de toutes les actions humaines, sur le libre arbitre, sur la génération, sur la formation de l'âme végétative et de l'âme sensitive dans l'enfant avant sa naissance. Il faut un parti pris d'admiration pour s'extasier, malgré l'ennui que cause la matière, sur la force de l'expression, la poésie du style et la difficulté quelquefois vaincue de rendre en termes clairs tant de détails obscurs ou faux.

Même au paradis terrestre qui couronne la montagne du Purgatoire, et qui est le lieu le plus rapproché du céleste séjour, Dante ne renonce pas à ces discours, à ces visions, à ces songes qui tiennent tant de place dans sa poétique. Ses images et ses allégories redoublent d'étrangeté : l'aigle, c'est la persécution des empereurs,

le renard, celle des hérétiques Un dragon représente Mahomet, et sept têtes, les sept péchés capitaux. Par la prostituée il faut entendre le pape ; par le géant, Philippe le Bel. La poésie, du moins, redouble d'éclat, comme les lieux, aux approches du ciel. Dans une forêt délicieuse, rafraîchie par les plus douces brises, éclairée d'une lumière splendide, remplie des plus suaves mélodies, tous les personnages sont vêtus de blanc et couronnés de lis, tous les animaux ont des formes inconnues, mais dont l'étonnant assemblage est singulièrement harmonieux. C'est là que Béatrice vient remplacer auprès de son fidèle amant le païen Virgile : il faut une chrétienne, et, mieux encore, une personne idéale pour conduire un mortel au séjour de béatitude. La fille de Portinari représente désormais la théologie, et Dante en reproduit imparfaitement l'austère langage : le bain fortifiant que Béatrice fait prendre au poète ne le rend pas l'égal des bienheureux, mais il est du moins purifié et prêt pour le grand voyage.

C'est un grand voyage, en effet, que d'aller même du Paradis terrestre aux cercles concentriques dont se composent les cieux de Ptolémée amendés par saint Thomas. Autour de la Terre, gravitent les sept planètes connues alors ; dans une huitième sphère sont les étoiles fixes, et la neuvième constitue l'Empirée. Pour les parcourir il suffira pourtant d'un jour, parce que, au ciel, toute difficulté est supprimée, ainsi que tout retard. Les diverses planètes sont assignées comme séjour aux « esprits, » aux « substances » des bienheureux. Il faut remarquer ces mots nouveaux : le purgatoire a des

âmes, et l'enfer des ombres. Dans la lune, vaste lac de feu, sont les humains forcés par les circonstances à violer le vœu de chasteté qu'ils avaient fait devant les autels, mais fidèles du moins à la vertu dans les liens du mariage. Vénus contient ceux qu'a consumés la passion d'un amour terrestre, transformé plus tard et tourné vers Dieu. Le soleil reçoit les saints et les docteurs, lumières de l'Église ; ils chantent des hymnes et dansent rapidement en rond. Les croisés peuplent la planète de Mars : la croix qu'ils portent sur la poitrine a racheté tous leurs péchés. C'est là que se trouve Cacciaguida, l'ancêtre de Dante, le seul de ses parents et de ses amis que l'inflexible poète ait placé au paradis ; c'est là qu'on lit d'amères paroles inspirées au preux guerrier par l'exil de son glorieux descendant (1). Dans Jupiter, on voit les bons princes et les bons rois : enveloppés de lumière, ils chantent en voltigeant, et forment, par la disposition de leurs groupes, les lettres de l'alphabet nécessaires pour qu'en les voyant dans l'ordre où elles sont placées on lise ces mots : *Diligite justitiam qui judicatis terram.* Saturne est le séjour des contemplatifs, des solitaires : ils montent et descendent sur une échelle d'or, récompense médiocre pour des mérites si fort appréciés par l'Église. Dans la sphère des étoiles fixes, Jésus-Christ triomphe avec son cortége d'anges.

Enfin, l'Empirée entoure tous les autres cieux et leur donne le mouvement. Dante ne voit d'abord que des flots de lumière ; mais ses yeux, après un premier éblouissement, distinguent à la fin les objets. Plus de

(1) Parad., ch. XVII, v. 55.

colonnes d'or, de murs de diamant, d'encensoirs d'argent et de harpes d'ivoire, comme dans les autres sphères : pour rendre ce que l'esprit humain ne peut concevoir, Dante imagine une rose blanche dont les feuilles, éclatantes et pures, deviennent les siéges des saints et des saintes, revêtus de blanches étoles. La reine du ciel est sur son trône, et le poète parvient à la voir; mais il faut l'intercession de la Vierge elle-même pour qu'il puisse supporter un court instant la vue de Dieu. Autour d'un point étincelant et immobile tournent rapidement, en neuf cercles concentriques, les anges, les archanges, les principautés, les puissances, les vertus, les dominations, les trônes, les chérubins et les séraphins. Au point central, se trouve rassemblé en un seul faisceau de lumière tout ce qui se déploie dans l'univers, la substance, le mode, l'accident ; à une profondeur immense dans ce même point, Dante aperçoit trois cercles d'une circonférence égale et d'une couleur différente : le second, est comme la splendeur reflétée du premier, et le troisième comme un rayon émané des deux autres, c'est la Trinité. Mais comment l'effigie humaine s'est-elle incarnée dans ce cercle ? un dernier rayon parti du fulgurant foyer l'apprend au poète; ce qu'il a vu, il le saisit sans pouvoir le rendre, et il tombe pour ainsi dire foudroyé par l'éclat de la majesté divine. Cette fin, bien qu'elle soit une déception pour le lecteur, n'en est pas moins un trait de génie qu'on admirerait plus encore, si Dante n'avait ajouté une explication peu intelligible du mystère de la Trinité. Du moins il n'a pas essayé de faire parler Dieu, et l'on

voit par cette réserve comme par une sobriété de descriptions à laquelle ni l'*Enfer* ni le *Purgatoire* ne nous avaient préparés, quelle juste notion avait Dante des ressources et des limites de l'art.

Il ne reste, après tout, que peu de chose dans les trente-trois chants du *Paradis*, si l'on en retranche les interminables discussions de théologie qui remplacent les dissertations dont, sur la montagne du Purgatoire, la botanique, la physiologie, la géologie, la minéralogie, la météorologie, l'alchimie étaient d'ordinaire le sujet. Le moyen âge seul pouvait trouver du charme à l'interrogatoire que les apôtres Pierre, Jacques et Jean font subir au poëte sur la foi, l'espérance, la charité, ou aux explications d'Adam sur le nombre des heures qu'a duré son séjour au paradis terrestre, sur le compte des années durant lesquelles il a habité la terre, enfin sur la langue primitive qu'il y parlait. Les saints, en outre, ne peuvent qu'éternellement décrire des félicités toujours les mêmes : à cet égard, le ciel des chrétiens le cède aux Champs-Élysées, pourtant si monotones, de l'antiquité. Tant de discours déplacés, où les sentiments humains font tache, loin d'y être un mérite, irritent le lecteur curieux de découvrir le secret de la béatitude ; mais, il faut l'avouer, cette impatience est toute moderne. Boccace prétendait que la philosophie et la théologie, différentes par le sujet et l'objet, se ressemblent à ce point par les formes et les procédés, qu'on ne peut distinguer l'une de l'autre quand, par hasard, elles traitent des mêmes matières et poursuivent le même but. Ces paroles, à les bien entendre, veulent dire que l'allégorie

règne dans la théologie comme dans la poésie, opinion peu orthodoxe, mais que partageait le poète, et qui explique seule la présence de Béatrice dans l'Empirée, au-dessus des saints et tout près de Dieu. Dante, toutefois, n'est pas hérétique, quoiqu'un écrivain obscur l'ait, dans un gros livre (1), accusé de l'être, il respecte le dogme, il ne veut qu'une réforme disciplinaire, mais il croit à la liberté du poète et il en use. Philosophe, il est moins platonicien, c'est-à-dire moins novateur que M. Ozanam ne le pense : il fait asseoir Aristote au-dessus de tous les autres génies sur le siége de l'intelligence, il l'appelle « maître de ceux qui savent », et, dans le *Convito*, il ne le cite pas moins de soixante-dix fois. S'il proteste contre les abus du syllogisme, il suit les péripatéticiens dans toutes les grandes questions de la philosophie, et s'il s'affranchit dans son poème, plus que dans ses autres ouvrages, de la forme scolastique, c'est qu'en un genre nouveau, il ne saurait, comme dans les *Canzone*, employer le langage barbare et sec des savants.

Les détails de l'invention et de la pensée, de la versification et du style, font seuls oublier la théologie exubérante et la science pédantesque du *Paradis*. On y trouve des pages d'une éloquence souveraine, par exemple sur l'âge d'or de Florence (ch. XV), sur les malheurs de Dante (ch. XVII), des comparaisons charmantes, comme celles de l'oiseau (ch. XXIII), ou des poissons qui, dans un vivier clair et tranquille, s'élancent vers le pain qu'on leur jette. Dante, suivant la remarque de

(1) M. Aroux : *Dante hérétique et socialiste.*

M. Villemain, n'est pas moins hardi quand il les compare aux âmes du paradis, que ne l'était Homère assimilant Ajax acharné aux combats, à l'âne qui veut rester, malgré le villageois son maître, dans le champ de chardons. De tels ornements semblent ne rien coûter au poète; mais de quelque prix qu'on les juge, ils ne l'ont point préservé de l'écueil où se heurtera toute imagination humaine dans l'entreprise impossible de découvrir et de décrire les jouissances des bienheureux.

Les commentateurs ont tenté sans succès mille explications du sens allégorique de la *Divine Comédie*. La plus ancienne interprétation, émise par Boccace, est qu'il faut voir dans l'œuvre de Dante, « la pensée catholique tout entière, sous l'écorce vulgaire de la parole. » D'après cette tradition, « la forêt solitaire dans laquelle Dante s'égare, c'est le chemin de la vie contemplative; sainte Lucie qui s'éveille pour le sauver, c'est la divine clémence; le fleuve ténébreux de l'Enfer, c'est le fleuve de la vie humaine qui roule de noirs soucis; les animaux monstrueux et hurlants, sont les passions des sens (1). » La plus récente hypothèse s'inspire d'un généreux sentiment de patriotisme, et veut retrouver la pensée nationale de notre temps dans les vers de Dante comme dans la prose de Machiavel. La panthère représente-t-elle la démocratie, le lion la puissance de Charles de Valois, la louve l'autorité pontificale ? D'autres ont vu dans ces trois animaux, la luxure, l'orgueil, l'avarice, peut-être avec autant de raison. C'étaient là, selon toute apparence, des souvenirs bibliques : Nabuchodonosor,

(1) M. Quinet.

dans les Livres saints, n'est-il pas un lion de cruauté, un loup d'avarice, un léopard de rapidité? Le lion dévorant et la panthère, ne sont-ils pas au nombre des quatre bêtes de Daniel? On pourrait par des rapprochements de même nature retrouver les autres symboles de Dante dans les sciences et les croyances de son époque ; mais nous ne saurions aborder ici un travail si minutieux : ceux même qui osent s'y engager ne s'y retrouvent qu'avec peine, car le quatorzième siècle accumulait sans choix et sans critique tous les débris des âges précédents. Si Dante charme les juges difficiles, c'est qu'il a su créer des personnages vivants avec deux éléments disparates, l'idéal et le réel, qui, réunis par son art, ne peuvent plus être séparés. Virgile et Béatrice ont beau représenter, l'un la raison privée des lumières d'une révélation surnaturelle, l'autre la science des choses divines, ils n'en sont pas moins, dans l'immortelle trilogie, un poëte exquis et une femme angélique. Cette alliance indissoluble c'est l'originalité, c'est le génie de Dante.

Qu'il ait ses défauts, personne ne le conteste. On a signalé cent fois l'obscurité des pensées, le tour bizarre, la subtilité, et, par endroits, la pédante barbarie du langage ; on a relevé des images basses, indécentes, des jeux de mots, des rimes insuffisantes ou dures, ce mélange continuel du sacré et du profane, de la mythologie et des légendes, des termes classiques et des termes chrétiens (ô souverain Jupiter crucifié par nous sur la terre ! *Purg.*, ch. VI). On regrette de voir les petites haines du gibelin, les rivalités de faction et de caste,

trouver leur place dans le grandiose tableau de la vie éternelle ; on peut penser que la gradation du poème, ascendante par les idées, descendante par l'intérêt, n'est pas sans inconvénients, et qu'après avoir fait de l'enfer un lieu terrible mais plein de vie, faire du Paradis une académie scolastique, morne et monotone, c'est manquer le but, qui est d'inspirer le désir du ciel. Dante, en un mot, est l'homme du moyen âge, non des temps modernes ; il ne pressent pas, il n'a pu pressentir la liberté philosophique et l'indépendance religieuse : il termine glorieusement l'ère de la foi soumise, il n'entrevoit pas celle de la raison émancipée ; c'est seulement dans l'ordre poétique et littéraire qu'il est un précurseur. Il ne faut donc pas s'étonner des jugements si divers qu'on a portés à son sujet : Voltaire, tout en faisant la part des beautés de détail, appelait monstrueuse la *Divine Comédie*, que les romantiques, dans leur enthousiasme de convention pour tout ce qui vient du moyen âge, vantaient à l'égal d'une cathédrale gothique, et proclamaient sans défauts. C'est entre ces deux opinions qu'est la vérité.

On veut faire à Dante un mérite de ne rien devoir au commun des hommes, aux idées reçues, aux poètes qui l'ont précédé : sa gloire est, au contraire, d'avoir exprimé avec une magnificence originale ce que tout le monde pensait et sentait confusément. Il a su être lui-même en imitant sans cesse, ici la Bible, là Virgile, ailleurs Aristote, les troubadours, les philosophes, les conteurs et les versificateurs du moyen âge. Il est le premier homme de son temps, non-seulement par le génie

poétique, mais par de profondes connaissances en histoire, en philosophie, en théologie. Il est le véritable créateur de la langue italienne, qui lui doit sa force, sa concision, des rimes variées et nombreuses, des mots sans nombre, une harmonie inimitable. Il rajeunit, il s'approprie avec un rare bonheur les expressions communes. A l'exemple de Tacite, il ne donne presque rien aux accessoires, et pourtant dans ses peintures, pleines d'éclat et de variété, il passe sans effort du gracieux au terrible, avec une audace de crayon, avec une vigueur de pinceau qui l'égalent aux plus grands poètes. « Son style, dit M. Villemain, est tantôt simple et sublime comme celui d'Homère, tantôt plus satirique que celui d'Horace, plus riche et plus varié que celui d'Ovide, plus mâle et plus fier que celui de Lucain. » En réalité Dante, métaphysicien profond, théologien disert, excellent moraliste, poëte inimitable, ne peut être comparé à personne, ni à Homère dont il remplace l'aimable naïveté par une science parfois indigeste, ni à Milton, aussi esclave de la Bible qu'il en est indépendant lui-même, ni encore moins à Jean de Meung, quoique le *Roman de la Rose*, aussi célèbre, au nord des Alpes, que la *Divine Comédie* l'était au midi, ait avec la trilogie de Dante des affinités manifestes, quand le trouvère français s'élève et que le poëte italien ne s'élève pas.

Dante est un homme complet, à la manière de l'antiquité, tout ensemble citoyen et savant, diplomate et poète. Dédaignant d'écrire l'histoire d'un fait particulier, fût-ce le plus considérable de son siècle, il a eu la

conception la plus haute qui soit née jamais dans une tête humaine, il a fait l'histoire des idées de son temps, qu'il croyait immuables, avec tous les ornements qu'une puissante imagination y pouvait ajouter. A ce point de vue, il est l'âme même du moyen âge, et jamais auteur n'a pénétré plus profondément son sujet. On comprend que Shelley, quand il avait lu ce poème, unique en son genre, n'eût plus le courage d'écrire. Il faut pour reprendre la plume ou pour exprimer de justes et nécessaires réserves, reporter notre esprit vers les idées des temps modernes, que Dante n'a pu exposer, puisqu'il ne les pressentait pas. Alors on comprend ce qui lui manque, on lui voudrait cette intuition de l'avenir qu'ont eue des génies moins heureusement doués. Suivant le mot de Charles Labitte, par un effort de notre critique nous parvenons à comprendre Dante, à l'expliquer quelquefois, mais nous ne pouvons plus croire en lui. Pour le juger comme il convient, sachons donc tour à tour le considérer comme un Italien, comme un catholique du quatorzième siècle et le placer parmi ces grands hommes qui appartiennent à l'humanité. Parmi eux il a des égaux, et, si l'on s'arrête à la perfection de l'art, des maîtres; parmi ses contemporains personne ne lui peut être comparé. Dans une civilisation à peine formée, il atteint du premier coup des hauteurs où nul n'a pu le suivre. Tandis qu'il crée les lettres italiennes, Giotto, Nicolas de Pise, renouvellent la peinture et la statuaire; mais ils ont pour successeurs, après deux cents ans de progrès ininterrompus, Raphaël et Michel-Ange qui ont repoussé dans l'ombre ces ouvriers de la première

heure ; l'Arioste et le Tasse qu'on peut seuls, au seizième siècle, rapprocher de Dante, le cèdent à ce géant, né trop tôt parmi des nains.

Il est resté dans la poésie italienne comme un météore isolé, comme un astre sans satellites. Ses imitateurs, s'il en a eu, sont en si petit nombre, et leur mérite est si faible, qu'il est à peine nécessaire de leur donner une mention. Dans la seconde moitié du quatorzième siècle, Fazio degli Uberti, descendant du fameux Farinata qui figure dans l'*Enfer*, publia un poëme intitulé *Dittamondo* (*Dicta mundi*) où il parcourt et décrit l'univers, non sans faire l'histoire des habitants. Un tel travail demandait beaucoup d'imagination et de science ; Fazio se contenta de reproduire tout le fatras des bréviaires latins et de se traîner servilement, dans la recherche de la vertu, sur les poétiques traces de Dante. Conduit par le compilateur Solin, comme Dante l'est par Virgile, Fazio rencontre saint Paul et Ptolémée; il écoute Rome qui, sous les traits d'une femme baignée de larmes, mais noble encore dans ses voiles de deuil, raconte son histoire et ses malheurs. Les animaux allégoriques de la *Divine Comédie* deviennent trois vieilles sorcières, changement puéril et ridicule, que ne saurait excuser la force de l'expression.

Il y a plus de raison et plus d'efforts pour paraître original dans le *Quadriregio* (les quatre règnes) que fit paraître, vers la fin du siècle, le dominicain Frezzi. Théologien renommé, écrivain sans pureté, mais non sans agrément, il peint les hommes en lutte avec leurs passions et avec le monde. Ces quatre règnes successi-

vement parcourus, les trois premiers sous la conduite de Minerve, le dernier sur les pas d'Énoch, sont ceux de l'amour, du démon, des vices, de la vertu. Après avoir triomphé de bien des obstacles, franchi bien des fossés et des ravins, parcouru les sept enceintes des péchés mortels, le voyageur est admis à contempler l'essence divine. Jusque dans les détails il rappelle Dante, dont il copie les personnages et les tableaux, d'ordinaire en défigurant les uns, en affaiblissant les autres. Comme tous les copistes, il reproduit, il exagère les défauts de son modèle ; par exemple, le mélange de la mythologie païenne avec les traditions du christianisme est bien plus choquant dans le *Quadriregio* que dans la *Divine Comédie*.

On verra plus loin dans quelle mesure les *Trionfi* de Pétrarque peuvent être considérés comme une imitation de cet immortel ouvrage. Il ne reste plus, pour le moment, qu'à dire un mot de l'Aristarque ou du Zoïle de Dante, si jamais l'infortuné Cecco d'Ascoli a pu mériter ce nom (1257-1327). Des attaques sans mesure contre le plus grand des poètes italiens sont peut-être le seul titre qu'ait l'*Acerba* de Francesco Stabili, dit Cecco d'Ascoli, à l'attention de la postérité. C'est une sorte d'encyclopédie en vers, comme le *Trésor* de Brunetto Latini, et sans doute une copie de cet ouvrage. Non content de critiquer la *Canzone* fameuse de Guido Cavalcanti, Cecco se vante de ne point employer les procédés poétiques de Dante. « Ici, dit-il, on ne chante pas comme les grenouilles dans un étang, à l'exemple de ce poète qui n'imagine que des choses vaines. Ici je ne vois

ni Paul ni Françoise, je laisse là les fables et ne cherche que la vérité. » Ce goût prématuré pour le vrai contribua plus que ces invectives, on peut le croire, à allumer le bûcher où monta Cecco âgé de quatre-vingts ans. On ne put lui pardonner de s'être mêlé d'astrologie et d'avoir soumis le Christ lui-même à l'influence des astres. Au reste, la note discordante de ce critique aventureux fut la seule qu'on entendit alors dans le concert d'éloges qui accueillait la *Divine Comédie*, et la postérité, après une réaction inévitable, a confirmé avec justice l'enthousiasme des contemporains.

CHAPITRE III

LE QUATORZIÈME SIÈCLE.

II. — LA POÉSIE LYRIQUE. — PÉTRARQUE.

Les prédécesseurs de Pétrarque.— Jeunesse de ce poète.— Son amour pour Laure. — Son zèle pour les études. — Ses voyages. — Sa vanité. — Son triomphe au Capitole. — Ses œuvres latines. — Ses sonnets. — Ses *Canzoni*. — Ses *Trionfi*. — Enthousiasme des Italiens. — Abus du sonnet.

Le genre de poésie qui florissait avant Dante continua de prospérer autour de lui et après lui. Il n'avait pas dédaigné de chanter à l'occasion l'amour; l'amour est l'unique sujet que traitent les contemporains. Fazio degli Uberti, si faible et si pâle dans la poésie épique, retrouve dans le genre lyrique quelque force et quelque éclat. Un disciple de Brunetto Latini, Francesco de Barberino (1264-1348), laissa, dans ses *Documenti d'amore*, un traité de philosophie morale, recueil de courtes pièces où il parle en mauvais vers des vertus et de la récompense qui les attend. Quoique son style doive trop au souvenir des Provençaux, l'Académie de la Crusca, juge souverain en ces matières, le tient à certains égards pour une autorité. Bennuccio Salimbeni, Bindo Bonichi, Antonio de Ferrare, Francesco degli Al-

bizzi, Sennuccio del Bene, Buonaccorso de Montemagno, continuèrent avec peu d'éclat les traditions de la poésie amoureuse et firent des sonnets à l'imitation de Pierre des Vignes. Le seul de ces versificateurs qui ait de la grâce et de l'élégance, c'est Cino de Pistoia, dont il a été question plus haut. Il était trop avancé en âge et trop admiré de Dante pour modifier sur les exemples de ce nouveau maître un talent depuis longtemps formé, mais il sut donner à la langue poétique une douceur jusqu'alors inconnue, et au sonnet, que déparent encore les subtiles pensées du jurisconsulte, un tour plus aisé et plus régulier.

Tels furent les obscurs prédécesseurs de Pétrarque, dans le genre où le plus italien de tous les poètes devait se montrer inimitable sans désespérer les imitateurs. Il naquit en 1304 à Arezzo, à quelques lieues de Florence sa patrie, et pourtant en exil : aux portes de la ville natale commençait le sol étranger dans l'Italie morcelée. Conduit, à l'âge de sept ans, sur la terre d'Avignon, Francesco di Petracco, c'est-à-dire fils de Petit-Pierre, se forma aux lettres en étudiant les Provençaux, dont il vivait entouré, et les Latins que son père lui mit sous les yeux. C'était une sage précaution pour préserver le goût d'un jeune homme destiné à se nourrir des barbares auteurs de la jurisprudence. Le contraste de la misérable existence de Dante, tout occupé des lettres, avec celle de Cino de Pistoia qui trouvait la considération et la richesse dans les leçons de droit qu'il donnait à Bologne, était un avertissement pour le vieux notaire Petracco ; il envoya son fils à Montpellier, puis à Bologne

même pour suivre les cours de l'exilé florentin. Mais Cino ne négligeait pas les sonnets qui avaient fait sa gloire, et tel est l'art que le jeune Pétrarque apprit tout d'abord de lui. Ainsi échouèrent les prudentes mesures de la prévoyance paternelle : rien ne put détacher Pétrarque des manuscrits antiques, pas même la douleur de voir ceux qu'il possédait livrés aux flammes par son père irrité, ni persuader à ce précoce ami des lettres que les années qu'il consacrait au droit par obéissance n'étaient pas un temps perdu. Quand la mort de ses parents le vint affranchir de toute contrainte, il appartenait de cœur aux lettres, et aussitôt il s'y donna tout entier.

Il avait pris l'habit ecclésiastique et la tonsure, pour faire fortune à la cour pontificale, sans y engager sa liberté. Il sourit doucement, plus tard, du soin excessif qu'il donnait à sa parure : « Te souviens-tu, écrit-il à son frère devenu chartreux, combien, dans ce temps-là, nous étions attentifs à la propreté de nos habits, combien nous étions lents à nous vêtir ! que de soins nous coûtaient les boucles de nos cheveux ! quelle crainte que le vent du Rhône ne vînt à les soulever et qu'un passant ne souillât nos habits ou n'en dérangeât les plis ! Et nos chaussures ! Tu sais comme elles nous estropiaient les pieds ! A la fin j'eusse fini par n'en pouvoir plus faire usage, si je n'avais mieux aimé blesser les regards d'autrui que de me ruiner les nerfs et les jointures. »

Tel était le clerc élégant et frivole qui n'écrivait que des chants d'amour sans objet, quand, à l'âge de vingt-trois ans, il rencontra dans une église d'Avignon Laure

de Noves, mariée à Hugues de Sade, gentilhomme du Comtat. Pétrarque aima cette jeune femme à première vue, comme Dante avait aimé Beatrice : c'était la mode alors. Cet amour fut sincère : on n'écrit pas tant de sonnets émus sans un sentiment réel ; mais il y faut faire la part de l'imagination et des mœurs chevaleresques. Rebuté de bonne heure par la vertu de Laure, Pétrarque n'en cherchait pas moins à la voir, à l'entretenir, sinon seule, au moins en présence des personnes dont elle faisait sa société ; il célébrait la modeste faveur d'un regard, d'une main dégantée, d'une parole affectueuse ou polie, gémissant d'ailleurs nuit et jour sur ce qu'il appelait son infortune. Il consuma ainsi dix-sept années « dans les larmes et les soupirs. » C'était dépasser, au moins par l'imagination, la constance biblique de Jacob lui-même. Pendant ce temps, Laure, mère de onze enfants, avait vieilli : les voyageurs qui, passant par Avignon, voulaient voir cette beauté, célébrée par des vers que lisait l'Europe entière, étaient surpris de la trouver sur son déclin. Il importait peu à Pétrarque : il aurait aimé sa Muse « morte comme vivante, parce qu'il était épris de l'âme et non du corps. » Il ne laisse échapper nulle part un mot d'amertume contre Hugues de Sade : l'amour de la femme sans la haine du mari, c'est un caractère de ces temps-là. Il se consolait d'ailleurs par des liaisons plus vulgaires et fort mystérieuses, dont il eut un fils et une fille.

A l'âge de quarante ans, il fut pris de la fureur des voyages. Mainte fois il quitta sa poétique retraite de Vaucluse, mais il y revint toujours, même après la

mort de Laure. Les chants de ces deux périodes ne sont plus, comme ceux de la première, remplis de lamentations exagérées : il n'est question que du bonheur de vivre sous l'empire de Laure, et, plus tard, du chagrin de l'avoir perdue : regrets plus touchants que les tourments et le désespoir d'un platonique amour. Tel fut celui de Pétrarque après les premières déceptions. Lorsqu'eurent cessé les combats et les mouvements impétueux d'une âme éprise, il continua de se les représenter et de les peindre comme s'il les éprouvait encore, n'ayant plus que ces ardeurs spirituelles qui, dans le *Banquet* de Platon, conduisent par la femme à Dieu. C'est la tête plus que le cœur qui dicte au poète ses paroles enflammées, puisqu'il s'adresse dans un langage non moins passionné aux princes, ses protecteurs.

Il n'en avait pas de plus dévoués que les puissants Colonna, dont il recevait les plus flatteuses avances. Y répondre ne fut pas cependant l'unique but, ni même le principal de ses incessants voyages. Il cherchait moins les honneurs que les manuscrits. Précurseur des temps modernes, il a une vue nette de la renaissance, c'est-à-dire de la nécessité où sont les hommes de renouer leurs traditions, et des voies propres au génie de l'Occident. Par là il l'emporte sur Dante, qui a pourtant l'avantage d'écrire pour la postérité dans la langue vulgaire, tandis que Pétrarque ne l'emploie que pour exprimer des sentiments qu'il croit fugitifs, et se flatte, en épurant, en corrigeant, en raffinant le barbare jargon des écoles, de conquérir l'immortalité. Il a presque honte des poésies qui font sa gloire. « O vous, dit-il, qui écoutez dans

mes vers épars le son de ces soupirs dont je nourrissais mon cœur, au temps des premières erreurs de ma jeunesse, quand j'étais en partie un autre homme que je ne suis aujourd'hui, si vous connaissez l'amour par expérience, j'espère obtenir, non-seulement le pardon, mais encore la pitié pour le style varié dans lequel je pleure, entre de vaines espérances et une vaine douleur. Mais je vois à présent combien j'ai été longtemps la fable de tout le peuple : c'est pourquoi souvent je rougis en moi de moi-même. La honte est le fruit de mes erreurs, ainsi que le repentir et la certitude manifeste que tout ce qui plaît au monde est un songe bien court (1). »

S'il se trompait ou feignait de se tromper sur le mérite relatif de ces bagatelles (*nugellas*) qui lui ont fait la réputation d'un grand écrivain, et de ces lourds traités en latin que personne ne lit plus, quoiqu'il les tînt pour des chefs-d'œuvre, il ne saurait surfaire, quelques éloges qu'il se donne, les services qu'il a rendus aux lettres : en découvrant des manuscrits, en les faisant transcrire, en les complétant les uns par les autres, grâce à des conjectures souvent heureuses et à des restitutions que la science moderne a confirmées, il est un des pères de la critique savante du quinzième siècle. Pétrarque se faisait suivre, dans ses voyages, de ses livres chargés sur plusieurs chevaux : le poids de cette bibliothèque ambulante et dispendieuse s'augmentait à chaque ville ; c'est ainsi qu'il parcourut l'Italie, l'Allemagne, les Flandres et la France. Ses jugements sur notre pays sont fort différents de ceux qu'en portaient les Italiens qui l'y

(1) Sonnet I : *Voi che ascoltate....*

avaient précédé. Il ne voulait pas se faire présenter à la cour de l'ignorant Philippe de Valois, qui refusait toute éducation à son fils, et il ne pouvait aimer ce Paris où régnait la scolastique, mortelle ennemie du beau langage. « Paris, disait-il, doit beaucoup aux mensonges de ses habitants. Comment peuvent-ils prendre goût au Petit-Pont, avec son arche en dos de tortue, à cette rue du Fouarre qui n'est qu'une ruelle bruyante, à cette corbeille rustique de l'Université, dont les fruits venus de l'étranger sont le plus bel ornement ? » Paris était, aux yeux de Pétrarque, la ville la plus sale, la plus mal odorante qu'il connût après Avignon. Les Français, sociables et gais dans la conversation comme à table, amis du plaisir, prompts à s'enflammer dans le bonheur, lui paraissaient aussi facilement abattus par l'adversité, dépourvus de sens moral et de courage, pensant toujours bien d'eux-mêmes et mal des autres, maltraitant surtout les Italiens, aux applaudissements des femmes folles et des enfants. De telles sévérités n'étaient, on le voit par ce dernier mot, que les représailles du patriotisme. Ailleurs, le poète avoue que, durant son premier séjour à Paris, il voyait tout avec la précipitation de la jeunesse, et d'un œil distrait, plein d'une image chérie. En 1360, quand il parut à la cour du roi Jean, comme ambassadeur des Milanais, il fut plus équitable : Paris est alors la nourricière des études, une grande chose (*magna res*), quoique fort déchue pendant la captivité du roi. Il échappe à Pétrarque des aveux implicites et des contradictions plaisantes : il ne trouve, dans son pays, d'auteurs à opposer aux nôtres que ceux de Rome

antique, et l'on peut pardonner le reproche qu'il fait à la France, « patrie de Ponce-Pilate, » de produire des vins trop vantés, puisque ces vins, s'il faut l'en croire, contribuèrent beaucoup à conduire les cardinaux sur les pas du pape à la cour d'Avignon.

Pétrarque, au reste, était trop mélancolique pour être toujours un bon juge. Il s'était fait une noble et juste idée du bonheur dans la vie : n'avoir ni trop ni trop peu, n'être ni au-dessus ni au-dessous d'autrui. Mais la misanthropie prenait aisément le dessus : pour lui la plupart des hommes n'étaient que des brutes, leurs applaudissements que des outrages, et, cependant, il les recherchait. Personne plus que lui ne fut sensible à la louange, et personne n'eut pour soi plus d'estime. S'il jugeait son esprit « plus adroit que fort, plus juste que pénétrant, » il se croyait, non sans raison d'ailleurs, le premier des poètes de l'amour, et ne se trouvait de rivaux que dans l'antiquité. Cet orgueil pourrait n'être que le pédantisme d'un érudit, car, si Pétrarque se flatte d'être un Homère ou un Virgile pour les vers, il se compare à Ulysse pour les voyages ; mais ce qui trahit en lui des sentiments jaloux, c'est que parmi ses livres il n'avait point la *Divine Comédie*, avant que Boccace lui en eût offert un exemplaire. Pour excuser sa négligence, Pétrarque parle d'un ouvrage dont il avait conçu le plan dans sa jeunesse : il craignait, disait-il, de devenir copiste sans le vouloir. Quand il ne le craignit plus, il continua de se passer de Dante, quoique l'abandon de son dessein ôtât tout prétexte à son ombrageuse vanité.

Faut-il en voir une marque dans son excessive ardeur

à rechercher la couronne poétique, posée jadis en plein Capitole, si l'on en croit une tradition populaire, sur le front d'Horace et de Virgile? Ce triomphe semblait propre à venger le poète de l'indifférence qu'il reprochait aux Romains et aux Florentins, si grands admirateurs de Dante, pour ces sonnets et ces *canzoni* qu'on admirait de l'Apennin aux Alpes et au Danube. Dans une lettre au père Denis, son confesseur, Pétrarque exprime formellement son désir à cet égard. Le père Denis en écrivait au roi Robert de Naples, et il fallût l'active intervention de ce prince ami des lettres pour arracher une si haute marque d'estime à l'ignorante Rome, tout entière à de misérables troubles ou à sa honteuse oisiveté. Par une coïncidence qui parut extraordinaire, le jour même où arrivait au poète l'invitation de se rendre dans la ville éternelle pour y recevoir la couronne, une seconde lettre lui était remise, qui le mandait à Paris pour le même objet. Mais si l'on considère que le chancelier de l'Université de Paris était le Florentin Robert des Bardi, ami particulier de Pétrarque, on croira sans peine à un accord longuement prémédité, pour couronner l'*Africa*, poème plein de fautes de prosodie, écrit en un latin presque barbare, et qui excitait pourtant bien plus que les *Rime* une enthousiaste admiration. Sur l'avis du cardinal Colonna, Pétrarque se détermina pour Rome, et s'y rendit en passant par Naples, soit pour remercier le roi, soit pour lui demander, par une feinte modestie, si les deux premières villes du monde ne faisaient pas au chantre de Syphax plus d'honneur qu'il n'en méritait. Robert, se prêtant à cette inno-

cente comédie, fit subir, devant des savants assemblés, un examen de trois jours à Pétrarque, le déclara digne de la couronne, et lui mit sur les épaules le manteau royal, afin qu'il s'en revêtit pour monter au Capitole. C'est dans la solennité de Pâques, en l'année 1341, que la poétique couronne fut posée sur sa tête; mais il ne tarda pas à regretter son triomphe. « Cette couronne, dit-il, ne m'a rendu ni plus savant ni plus éloquent, elle n'a servi qu'à déchaîner contre moi les envieux et à me priver du repos dont je jouissais. Depuis ce temps il m'a fallu être toujours sous les armes : toutes les plumes, toutes les langues étaient aiguisées ; mes amis sont devenus mes ennemis, j'ai porté la peine de mon audace et de ma présomption. »

Aussi mécontent de tout le monde qu'il l'était peu de lui-même, Pétrarque ne ménageait personne et n'en portait point la peine : on tolérait ses boutades comme une sorte d'exercice littéraire. Il maltraitait les princes italiens, et aucun poète n'obtint d'eux de plus fréquentes ambassades. Il encourageait la révolte de Rienzi, peignait en traits de feu les abominations de la cour d'Avignon, représentait les papes, dans ses poésies latines, se reprochant, sous des noms imaginaires, une foule d'actes honteux, poursuivait de malédictions, dans vingt lettres, la « Babylone occidentale, » et n'encourut jamais la disgrâce des pontifes d'Avignon. Charges, bénéfices, canonicats, tout lui fut offert, et il ne refusa point toutes choses. Les prédicateurs en chaire vantaient ses *Rime* pour leurs beautés spirituelles, et les auteurs catholiques qui lui reprochent de n'avoir pas corrigé ses mœurs, au

lieu d'attaquer celles de l'Église, n'en ont pas moins dit que ce poète, mort d'apoplexie, sans les secours de la religion, avait fini comme un saint (1374). Ses os et les fragments de ses habits furent disputés comme des reliques sacrées : rien n'avait manqué à son bonheur que d'avoir su être heureux.

Il faudrait raconter en détail cette vie qu'il passa dans les voyages, écrivant aux princes, aux moines, aux savants, se détournant de son chemin dès qu'il apercevait au loin les vieux murs de quelque monastère, acharné à en fouiller les archives, sans négliger celles des villes, à comparer, à compléter l'un par l'autre des ouvrages mal copiés, incorrects, dépourvus de tables et de toutes les indications nécessaires pour retrouver soit le titre de l'ouvrage, soit le nom de l'auteur, à copier lui-même, quand il pouvait avoir de l'encre, et à prêter ses trésors, jusqu'au jour où un de ses correspondants lui ayant perdu le traité de Cicéron sur la gloire, il devint plus circonspect. Si cet ouvrage n'a pu être retrouvé, c'est à Pétrarque qu'on doit les lettres de ce grand homme et plusieurs de ses discours, les œuvres de Quintilien, d'Homère, d'Euripide, d'Hésiode, car il étendait ses recherches jusqu'aux Grecs, quoiqu'il eût peine à les entendre. Il fit même une collection chronologique des médailles impériales : il comprenait, le premier peut-être, tout le profit que l'histoire peut tirer de ces indestructibles monuments. Est-il rien de plus grand ou, si l'on veut, de plus étrange que cet amour désintéressé de la science, et surtout que ce zèle pour les progrès de l'humanité chez un homme qui la méprisait ?

Vivant parmi les anciens, il voulut parler leur langue : on ne peut ni s'en étonner ni même le regretter. Ces lettres qu'il disséminait aux quatre vents de l'Europe, ou plutôt qui servaient de lien presque unique aux savants dispersés, ne pouvaient être écrites que dans l'idiome employé par les doctes de tout pays. Elles n'ont point cette familiarité aimable qui ne sent pas l'étude ; la prolixité n'y exclut pas la recherche, ni l'érudition les jeux de mots. On voudrait moins d'efforts pour rivaliser avec Cicéron et pour plaire aux lecteurs délicats ; mais que de précieux renseignements pour l'histoire des lettres, des mœurs, des événements au quatorzième siècle ! Tantôt Pétrarque entretient ses correspondants des principales questions qu'agitait alors la politique, tantôt il fait le récit de ses diverses ambassades, peint les peuples qu'il a visités et cette cour d'Avignon qu'il connaissait si bien, pour l'avoir vue si longtemps et de si près.

Ses nombreux traités en latin (1) manquent sans doute de profondeur ou de vérité ; l'imitation du style cicéro-

(1) En voici les titres : *De Remediis utriusque fortunæ.* — *De vita solitaria.* — *De otio religiosorum.* — *De vera sapientia.* — *De contemptu mundi.* — *Psalmi pœnitentiales VII.* — *De republica optime administranda liber.* — *De officio et virtutibus Imperatoris liber.* — *Rerum memorandarum libri IV.* — *Vitarum virorum illustrium Epitome.* — *De pacificanda Italia exhortatio.* — *Ad Romanæ Reipublicæ defensores oratio.* — *De libertate capessenda.* — *De obedientia et fide uxoria.* — *De avaritia vitanda oratio.* — *Itinerarium Syriacum.* — *Epistolarum de rebus familiaribus, lib. VIII.* — *Ad quosdam ex veteribus illustriores liber.* — *Sine titulo liber.* — *De rebus senilibus lib. XVI.* — *Variarum liber.* — *De sui ipsius et aliorum ignorantia.* — *Contra cujusdam anonymi Galli calumnias Apologia.* — *Invectivarum contra medicum quemdam lib. III.* — *De laurea sumenda consolatoriæ Epist. lib. II.* — *Bucolicorum Eclogæ.* — *Africa, sive de Bello punico, liber.* — *Epistolæ lib. III.* — Ces trois derniers ouvrages sont en vers.

nien y paraît trop sensible et trop souvent malheureuse; mais la langue y est facile, quelquefois élégante, très-supérieure, en tout cas, à celle des autres latinistes du siècle. Ces ouvrages contiennent tous d'intéressants détails sur leur auteur et sur ses contemporains. Disserte-t-il *sur les remèdes de l'une et l'autre fortune*, pour consoler un ami malheureux, ou *sur la vie solitaire*, qu'il prétendit toujours aimer, il abonde en sages préceptes de philosophie et de morale. Quand il écrit *sur le mépris du monde* des dialogues entre saint Augustin et lui-même, ses confessions nous donnent tous les éléments d'une opinion motivée sur la véritable nature de son poétique amour. Parmi d'autres traités d'un intérêt médiocre, *sur les loisirs des religieux*, par exemple, ou *sur la meilleure façon de gouverner une république*, on en peut distinguer qui sont comme un trait de caractère, entre autres sa véhémente attaque *contre un médecin*, ou plutôt contre les médecins, en qui il poursuit moins des empiriques incapables de guérir que les héritiers de la scolastique et d'Averroès. Représentants attardés du fatalisme arabe, ils ont pourtant fondé la science laïque et rationnelle; mais ils étaient trop étrangers au beau langage pour trouver grâce devant cet Athénien de Florence.

Les vers qu'il écrivit en latin ne sont point supérieurs à sa prose. Ce poème de l'*Africa*, qui le fit couronner au Capitole, il l'avait conçu et exécuté en un an. C'est le récit, sans merveilleux, de la seconde guerre punique, sur le modèle de la *Pharsale* pour la composition, et de l'*Énéide* pour le style; mais l'*Africa* reste fort loin de ces deux épopées et ne l'emporte que sur celles du

moyen-âge. Quatre chants de hors-d'œuvre, point d'intérêt, une lacune considérable, une versification fautive, un style rude : tel est cet ouvrage, que surpassent de beaucoup trois livres d'épîtres où Pétrarque imite Horace, et douze églogues où, dans des centons allégoriques, il flagelle les vices de la cour d'Avignon.

Ces efforts de tous les instants pour écrire avec élégance dans la langue des Latins nous paraissent aujourd'hui visiblement infructueux ; mais ils eurent l'avantage d'acheminer les lettres modernes dans les voies sûres d'un progrès rapide et durable ; ils étaient en outre pour des hommes de premier ordre, tels que Pétrarque et Boccace, le meilleur apprentissage de l'idiome italien. Ils le manient avec naturel, avec pureté, avec force, ils le parlent d'abondance, et c'est seulement dans leur langue maternelle qu'ils égalent les anciens ou qu'ils peuvent du moins leur être comparés.

Dans ces sonnets tant vantés, dans ces *canzoni* fameuses dont il faut parler maintenant, pourquoi Pétrarque est-il si supérieur aux troubadours, dont il imita pourtant les jeux de mots puérils, les pensées subtiles, les antithèses rimées, les madrigaux fleuris, si ce n'est parce qu'il a de plus qu'eux la connaissance des anciens, qui épure et développe son goût ? Ce qui étonne, c'est que cette pratique des maîtres n'ait pas suffi à le préserver de ces défauts des chanteurs ignorants qui charmaient le midi de la France, et rien ne montre mieux à quel point Pétrarque se rattache à leur école, malgré les dénégations aveugles de quelques Italiens d'un patriotisme jaloux.

Ses sonnets, au nombre de deux cent quatre-vingt-dix-sept, sont la brillante histoire de son amour, de ses désirs, de ses déceptions, de ses regrets, de ses souffrances, et se divisent en deux séries, les uns écrits avant la mort de Laure, les autres sous le coup de cette perte cruelle. On voit dans les premiers les mille détails des rencontres quotidiennes, embellis par l'imagination du poète : parfois il affectait d'éviter Laure, elle faisait alors vers lui quelques pas et lui accordait un regard plus doux. Avait-il passé quelques jours sans la voir, il en recevait un meilleur accueil, épiait l'occasion de parler de son amour, se voyait de nouveau repoussé, revenait à la charge, et, par sa pâleur, par l'altération de ses traits mobiles, obtenait à la fin quelques paroles d'amitié. D'autres fois, sa résignation voulue, son éloignement temporaire, lui attiraient, après dix ans de soupirs et de sonnets, ce reproche étrange : Êtes-vous donc sitôt las de m'aimer ? Efforts constants pour s'affranchir de ces chaînes, irrésistible entraînement à les reprendre, éternelle alternative de joies et de désespoirs presque sans motifs : tel était cet amour, moins touchant que les regrets qu'il inspire, lorsque l'objet n'en existe plus. Dans cette seconde série, le sentiment profondément chrétien de la mortification et de la souffrance, s'appliquant à l'amour, sujet de tant de vers au moyen-âge, contribua plus que les précédents sonnets à la gloire de Pétrarque ; la douleur que cause la mort de la personne aimée, les espérances de la vie éternelle sont d'ailleurs plus profondément poétiques que de puériles extases sur des yeux, une main ou un pied, sur un geste, un sourire ou un regard. C'est vrai-

ment trop de trois sonnets pour se réjouir d'un mot obligeant, et de quatre pour célébrer un gant tombé à terre. Il faudrait être italien, c'est-à-dire sentir les moindres nuances de la langue et du style, pour admirer sans réserve ces petites pièces d'où le sujet n'est rien, où tout est dans la façon, et dont l'art consommé du poète n'a pu bannir la monotonie. Un étranger ne saurait avoir tant d'indulgence pour cette multitude de petits traits, de jeux de mots, de froides antithèses, qu'on excuse à peine en alléguant le langage habituel de la galanterie chevaleresque. Il est contraire au goût de rapprocher continuellement le nom de Laure de celui du laurier (*lauro*), de la brise du matin (*l'aura*), et des cheveux dorés (*l'aureo crine*). Si toutes les langues admettent le torrent de larmes, à Pétrarque seul appartiennent les nuages de dédains, et l'invention n'en est pas heureuse. Trop souvent le cœur de Laure devient une personne qui parle, répond, dispute, vole sur les lèvres et dans les yeux. Les trois fameux sonnets qui roulent sur les yeux de Laure, et qu'on appelle en Italie les *Trois-Sœurs*, y paraissent au-dessus de la critique, tant une admiration passionnée découvre, dans ces poésies subtiles, de grâce, d'élégance, d'harmonie ; mais il en faut convenir, il y a partout trop de feux, de neiges et de voiles. L'opinion de Boileau, qui estime un sonnet sans défauts autant qu'un long poëme, ne peut servir d'excuse à Pétrarque, car il a des défauts, et surtout il a trop laissé de ces équivalents d'un long poëme. Lui-même il ne se sentait point irréprochable : « Si j'avais cru, dit-il, que les sons rimés de mes plaintes amoureuses seraient si estimés, je les aurais, dès l'in-

stant que je commençai à soupirer, faits de meilleur style. Je remplissais, dit-il encore, l'air et les vallées de mes plaintes, que quelques-uns trouvaient aimables : c'est la source des poésies vulgaires que j'ai faites dans ma jeunesse. A présent j'en rougis et je m'en repens. Ceux-là néanmoins en sont enchantés qui souffrent de la maladie dont je souffrais alors. » Bien que la vanité du poète perce encore dans ces paroles, elle y paraît plus excusable, parce qu'il n'exprime ici qu'une vérité, et qu'il use de réserve, on dirait presque de modestie : outre l'admiration des amoureux, il obtenait celle des gens que l'ardeur de la jeunesse n'emportait plus.

S'il est permis de se taire sur ses madrigaux et ses ballades, il faut avouer que ses *canzoni* sont supérieures à ses sonnets. D'une pièce à l'autre le sujet varie, et, quelquefois, il est fort élevé. N'étant plus enfermé dans ces inflexibles limites dont les Siciliens, en forçant la pensée à se contenter de quatorze vers, avaient fait comme un lit de Procuste, Pétrarque s'abandonne plus librement à l'inspiration poétique. Seules ses *canzoni* peuvent être comparées aux chants de Pindare, ou du moins d'Anacréon. Celles qui s'adressent à Rienzi et à l'Italie, sont au nombre des plus belles pages dont la poésie se puisse enorgueillir dans ce pays. L'amant ingénieux de Laure se transforme en un grave patriote; d'élégant son langage devient magnifique, et ces odes ne sont plus une vaine satisfaction que l'homme se donne à lui-même, mais l'acte utile et réfléchi d'un bon citoyen.

C'est là que, mieux inspiré, il eût cherché la gloire. Pour l'atteindre plus sûrement, il la demanda même à

l'épopée en langue vulgaire, genre peu favorable à son talent. Dans un poëme moral qu'il intitula *I trionfi* (les triomphes), il peignit encore son amour, mais en le rattachant, au moyen d'une allégorie mal imitée de Dante, à l'histoire même de l'humanité. L'amour triomphe de la jeunesse; les déceptions mûrissent la froide raison, qui triomphe à son tour; la mort, plus tard, triomphe de l'amour et de la chasteté, la renommée de la mort, le temps de la renommée, l'éternité du temps et de toutes choses. Le triomphe de la mort est la meilleure partie de cette œuvre d'une vieillesse laborieuse. Quoique inférieure pour la perfection et la richesse du style aux sonnets et aux *canzoni*, quoique également dépourvue de force et de précision, cette épopée aurait obtenu plus de succès auprès des contemporains et de la postérité, si l'on était moins choqué de l'invraisemblance, et surtout si d'inévitables comparaisons avec Dante n'étaient mortelles pour l'imitateur.

Mais toutes les restrictions de la raison et du goût n'ôtent pas à Pétrarque le premier rang dans un genre secondaire que l'engouement des Italiens mit longtemps au-dessus des plus élevés. Il est beau d'exceller aux choses dont on se mêle, de relever la poésie légère par le choix et la nouveauté des pensées, par la délicatesse et la variété de l'expression, par la richesse presque excessive des images, par l'harmonie et la pureté du style ; il l'est plus encore d'avoir porté tout d'un coup la langue italienne à une perfection qu'elle n'a pas dépassée, en empruntant aux idiomes anciens ou étrangers, avec plus de discernement que n'avait fait Dante, des termes si con-

formes au génie national que presque aucun d'eux n'a vieilli. Pourquoi faut-il que cette molle poésie, par l'exclusive et trop durable admiration qu'elle excita, ait pour des siècles abaissé la poésie italienne et ôté toute énergie virile aux Italiens ?

Le poète put s'enivrer de ces douces fumées. Un simple orfèvre de Bergame se rendait de fort loin auprès de lui pour en obtenir la promesse d'une visite, tapissait de pourpre et de drap d'or la chambre destinée à son hôte, en répandait les statues et les portraits dans la maison entière. Les municipalités, accompagnées des nobles et des savants, allaient recevoir Pétrarque à la porte des villes, comme on fait pour les princes, et se disputaient l'honneur de l'accueillir. « On ne me laisse pas respirer, écrit-il ; tous les jours des vers, des épîtres viennent pleuvoir sur moi de tous les coins de notre patrie ; mais ce n'est pas assez : il m'en vient de France, d'Allemagne, d'Angleterre, de Grèce... Que pensez-vous que font nos jurisconsultes et nos médecins ? Ils ne connaissent plus ni Justinien ni Hippocrate. Sourds aux cris des plaideurs et des malades, ils ne veulent entendre parler que de Virgile et d'Homère ; que dis-je ? les laboureurs, les charpentiers, les maçons abandonnent leur profession pour ne s'occuper que d'Apollon et des Muses. »

Parmi ces correspondants trop nombreux, les étrangers et les savants s'adressaient à Pétrarque en vers latins ; mais les ignorants, les gens des métiers faisaient des sonnets en langue vulgaire et furent bientôt suivis d'une foule d'hommes instruits, dont les poésies sèches, décharnées, en tout médiocres, n'avaient ni âme ni cou-

leur. On peut dire en un sens qu'un genre littéraire est condamné lorsqu'il tente ainsi les esprits d'ordre inférieur et qu'il se prête à leurs banales fantaisies d'imagination ou de sentiment. Le sonnet, qui réunit, chez Pétrarque, la finesse de Cavalcanti à la noblesse de Cino, et quelquefois à la gravité de Dante, a été funeste à la poésie italienne presque autant qu'à la nation même, en habituant la pensée à s'étendre ou à se restreindre, non suivant ses limites naturelles, mais d'après celles d'un cadre inflexible, et à remplacer le solide par l'orné, le plaisir de l'intelligence par celui de l'oreille, le sentiment enfin par le bel esprit, et quelquefois par le faux esprit.

Si les bons vers qu'a faits Pétrarque ne l'excusent point d'en avoir tant inspiré de mauvais, sa gloire d'érudit est du moins sans mélange. A ce titre, il n'appartient pas seulement à l'Italie, il est un des ancêtres de la critique moderne. Qu'on néglige ces œuvres latines où il traite avec une savante lourdeur les plus graves sujets de la politique et de la morale, pourvu qu'on paye un tribut d'éternelle reconnaissance à l'archéologue pénétrant, au restaurateur vigilant de la bonne latinité, au promoteur désintéressé de l'étude du grec, à l'infatigable chercheur et restaurateur de manuscrits. Pétrarque, un des premiers, a senti le prix de cette classique antiquité que n'ignorait pas le moyen-âge, mais qu'il considérait comme un fait, non comme un modèle toujours vrai et profondément humain. Un des premiers, et le premier peut-être, Pétrarque reconnut ce qui avait disparu depuis l'apparition de la barbarie, il entrevit cette vérité que l'homme doit se rattacher à ses origines, et s'appuyer,

pour marcher en avant, sur ce qui l'a précédé. C'est pourquoi ce frivole poète, cessât-on quelque jour de lire ses vers harmonieux, vivra dans la mémoire des générations futures, pour avoir renoué les traditions dont s'honore l'humanité.

CHAPITRE IV

LE QUATORZIÈME SIÈCLE.

III. — LA PROSE. — BOCCACE

La chronique : les trois Villani. — La nouvelle : Boccace. — Sa jeunesse. — Son zèle pour les études grecques. — Ses ouvrages latins. — Ses poëmes en vers italiens. — Ses ouvrages en prose : le *Filocopo*. — L'*Amorosa Fiammetta*. — Le *Corbaccio*. — La *Vita di Dante*. — Le *Décaméron*. — Commentaire de la *Divine Comédie*. — Les imitateurs de Boccace : Ser Giovanni de Florence. — Franco Sacchetti.

Tandis que la poésie atteignait presque du premier coup une grandeur, une perfection surprenantes, la prose, encore dans l'enfance, rebutait les plus aventureux esprits. Pétrarque n'osait l'employer ou la dédaignait ; Dante ne s'en servait que dans de rares occasions, et c'est en langue latine que, vers le même temps, Pietro Crescenzi (1233-1320) écrivait un traité d'agriculture, quoiqu'il fût manifeste que ses lecteurs naturels ne l'entendraient pas. Les chroniques seules continuaient d'être écrites dans l'idiome vulgaire ; mais le progrès de l'expression et du style y est insensible : il n'y a pas de raisons bien solides pour préférer à Dino Compagni le premier et le plus habile des trois Villani.

Pour avoir rédigé les annales de Florence dans la

courte période qui s'écoule entre les années 1270 et 1312, Giovanni Villani (1310-1348) a pourtant obtenu une place honorable dans l'histoire littéraire de son pays. Son style, verbeux encore et de forme archaïque, trop négligé et trop fourni de gallicismes, paraît du moins plus dégagé et plus libre que celui de ses devanciers. Si Dino Compagni l'emporte par le coloris et la simplicité, comme chez nous Villehardouin, Joinville et Froissart, Villani a davantage les qualités de Comines, c'est-à-dire du véritable historien. Mêlé dès sa jeunesse aux affaires publiques, ce subtil florentin sait ce qu'il raconte, il se pique d'exactitude, et, quoique guelfe, d'impartialité. Loin de se borner au récit des événements, il en cherche les causes et les trouve quelquefois. On lui reproche d'avoir pillé Malaspini, sans le nommer; mais ces emprunts se rapportent à l'exposé fabuleux des origines de Florence, dont nul chroniqueur ne se croyait dispensé; Malaspini, pas plus qu'un autre, n'y était original.

Pour des temps plus rapprochés, mais antérieurs à l'an 1270, si Villani fait encore des emprunts aux chroniqueurs précédents, c'est qu'il n'est pas dans son véritable sujet. Quand il y arrive, il parle avec exactitude de ce qu'il a vu de ses yeux. C'est alors seulement qu'il est digne de créance. Les événements accomplis durant ses voyages lui sont mal connus, et il a le tort de ne pas s'en taire, comme celui de parler par ouï-dire des pays les plus éloignés. Il a du critique l'intention plutôt que l'art : crédule outre mesure et sans méthode, il passe d'une contrée à l'autre, d'un événement grave à la mort de tel ou tel insignifiant personnage ; au nombre des faits histo-

riques il met l'apparition d'un loup, les éclats d'une tempête ; il interrompt le récit d'une guerre ou d'une grave négociation, pour raconter une anecdote plus ou moins piquante et vraisemblable, l'enfant tartare qu'embellit le baptême, ou l'hostie saignante qui arrive à Paris. Bourgeois jusqu'au fond de l'âme, il juge d'un point de vue étroit le génie et la puissance souveraine, Dante et Henri VII. Où il est exact et intéressant à suivre, c'est quand il rapporte les actes de la République florentine, et surtout les opérations financières des grandes maisons de Florence. C'est alors qu'il s'anime, au souvenir des banqueroutes nombreuses qui le ruinèrent, et au spectacle de l'élévation rapide des artisans, qui ébranlait le règne de la bourgeoisie par la révolution des Ciompi.

Il n'est donc qu'un chroniqueur, quoiqu'il entrevoie certaines conditions de l'histoire. Son frère Matteo, continuateur de ses annales jusqu'en 1363, et mort deux ans plus tard, lui est bien inférieur et manque surtout d'exactitude; son neveu Filippo est le troisième, par le mérite comme par l'ordre des temps, dans les quarante-deux chapitres qu'il ajoute à cette histoire héréditaire. Il n'a pas de meilleur titre à l'estime de la postérité que d'avoir écrit les vies des florentins illustres dans les lettres, conservé beaucoup de détails qui sans lui seraient perdus et fourni à l'histoire littéraire de l'Italie ses premiers éléments.

Rien n'était fait encore de ce qui pouvait élever la prose italienne au niveau de la poésie. Ce fut un heureux coup du sort si ces progrès tardifs parurent tout à coup sensibles dans les écrits de Boccace, car cet élégant écri-

vain n'estimait d'abord que ses vers : il comptait sur eux pour fonder sa renommée et voulait être appelé « le poète ». S'il changea d'avis, ce fut après avoir lu les *Rime* de Pétrarque : n'espérant pas les égaler, il jeta les siennes au feu.

C'est à Naples, près du tombeau de Virgile, qu'il avait senti s'éveiller ses facultés poétiques. Son père, marchand de Certaldo, en Toscane, l'avait eu d'une passagère et illégitime union avec une française (1313), et le destinait au commerce, qu'il apprit à Paris. Pour mieux dire, il ne l'y apprit point, car il l'aimait comme Pétrarque le droit ; il consacrait son temps à mener joyeuse vie et à lire nos gais conteurs, Rutebeuf, Jean de Boves, Gaurin. Mais ce n'est pas eux qu'il prit pour modèles, quand il eut abandonné le négoce et l'étude du droit canon : sans autre guide que son goût, il s'attacha à Virgile, à Horace et surtout à Dante, qu'il appelle son chef, son flambeau dans les études vulgaires, et « à qui il doit tout ce qu'il a de bon. » Il recommença donc ses études avec plus de méthode que par le passé, partageant les loisirs que lui faisaient l'indulgence et la fortune paternelles, entre les divertissements et la lecture des grecs, des latins, des meilleurs italiens. Bien fait et spirituel, il recevait partout bon accueil. Son début dans le monde et dans les lettres rappelle celui de Pétrarque. — Le 7 avril 1341, Giovanni di Boccaccio, c'est-à-dire Jean, fils de Boccace, s'éprit à première vue, dans l'église de San-Lorenzo, d'une fille naturelle, et déjà mariée, du roi Robert. Mais là s'arrête la ressemblance : les ouvrages où Boccace célèbre les faveurs obtenues sont de l'année même où il

avait commencé de les solliciter. Cette liaison que ses caprices rendirent orageuse, ne fut pas inutile à sa gloire : le plus sûr moyen qu'il eût de rentrer en grâce, c'était de publier quelque belle histoire d'amour. La fille du roi Robert, comme son père, aimait les lettres; elle était surtout affolée de romans.

Ni sa beauté ni sa protection ne retinrent longtemps Boccace à Naples. Indépendant autant que volage, s'il ne savait rester en place, il estimait assez le talent d'écrire pour ne point faire à tous les présents des princes le sacrifice d'un seul de ses vers. S'il dédie un de ses livres au roi de Chypre, c'est, dit-il, pour céder à d'importunes sollicitations. A la moindre insulte des grands il ripostait aussitôt. Ses voyages nombreux, les ambassades dont il fut chargé, et qui ne l'empêchèrent pas de mourir dans la pauvreté après avoir vécu dans l'aisance, ne méritent une mention que par l'ardeur qu'il mettait, à l'exemple de son ami Pétrarque, à fouiller les bibliothèques, à y déterrer des manuscrits, à en copier de sa main un nombre plus considérable que n'eût fait un copiste de profession. Quelle n'était pas sa joie, et, tout ensemble, son indignation de trouver encore quelques précieux ouvrages dans cette riche abbaye du Mont-Cassin qui en avait gratté, converti en psautiers, vendu aux femmes tant d'autres non moins rares, et qui reléguait ceux qu'elle possédait encore dans un grenier où l'on montait par une échelle, où l'herbe croissait aux fenêtres, où tout était enfoui sous la moisissure et la poussière ! Quand, après mille efforts, il eut arraché aux magistrats de Florence la création d'une chaire de grec, pour le calabrais Pilato, qui

avait longtemps vécu dans le Levant, il reçut, hébergea, logea trois ans chez lui cet helléniste, le plus désagréable et le plus laid des savants ; il lui fit traduire seize dialogues de Platon ; il s'attacha, pour que l'enseignement du grec portât ses fruits, à multiplier les manuscrits en cette langue, quoiqu'il la possédât trop peu pour user personnellement de ces trésors. Il avait jusqu'alors manqué de lexiques et de grammaires ; il était d'ailleurs parvenu à cet âge où l'homme féconde ses connaissances plutôt qu'il n'en acquiert de nouvelles. Le sens des mots grecs échappait à Boccace, il s'arrêtait à des étymologies ridicules ; mais c'est grâce à lui qu'on en trouva de meilleures ; c'est lui, plus que personne, qui restaura ces études, dont on ne fait tant d'honneur au seizième siècle que parce qu'on les y voit dans leur complet épanouissement.

Les ouvrages que Boccace écrivit en latin furent le fruit de son commerce avec Léonce Pilato, et n'eurent guère d'autre objet que de faciliter à ceux qui ne savaient pas le grec la lecture des auteurs, en répandant les notions mythologiques ou géographiques qui en sont pour ainsi dire l'indispensable clef. Sur ses vieux jours et dans sa retraite de Certaldo, ce mondain devenu travailleur exposa en divers traités la généalogie des dieux (*De genealogia Deorum*), les noms antiques des montagnes, des forêts, des fontaines, des lacs, des marais et des mers (*De montibus, sylvis, fontibus, lacubus*, etc.). Dépassés depuis, ces deux dictionnaires furent en grande estime tout le temps qu'on les jugea utiles : ils jetaient pour la première fois quelque lumière sur la mythologie et la géographie des anciens, jusqu'alors fort obscures.

Boccace mettait avec raison moins de prix à d'autres ouvrages qu'il avait composés sur les infortunes des hommes et des femmes illustres (*De casibus virorum et feminarum illustrium*), où il prend des exemples dans tous les temps, pour montrer que le vice est contraire à la grandeur humaine, et sur les femmes célèbres (*De claris mulieribus*), recueil qui commence à Ève, et ne s'arrête qu'au temps de l'auteur. Seize églogues en vers rudes et obscurs sur des faits particuliers de sa vie ou sur des événements de l'histoire contemporaine, ne sont guère plus propres à augmenter sa renommée, car sa latinité est fort inférieure à celle de Pétrarque ; toutefois ces efforts pour écrire de génie dans la langue de Cicéron ou de Virgile, ne furent pas entièrement stériles ; quand Boccace revint à sa langue, il avait trouvé dans le commerce et l'imitation libre des anciens le secret d'une noble et belle prose à laquelle on ne saurait comparer celle de ses prédécesseurs.

Il ne devint novateur sur ce point qu'après avoir marché longtemps dans les voies ouvertes. Outre ses poésies lyriques, qu'il avait prudemment brûlées, il s'était plu à composer en vers des récits romanesques, parce qu'il ne voyait, en ce genre, aucun modèle propre à le décourager. S'il imitait Dante sans scrupule, c'est qu'il ne se piquait pas de l'égaler : il le mettait au rang de ses divinités, n'aspirant pour lui-même qu'à en être le grand prêtre.

A l'âge de vingt-huit ans, il composait sa *Théséide*, dont les incidents, empruntés à Ovide et à Justin, sont l'expédition des Amazones, l'enlèvement d'Hippolyte,

la passion de deux jeunes thébains pour la sœur de cette reine belliqueuse. Sous ces mythologiques dehors, on s'aperçoit sans peine que Boccace raconte ses amours avec la princesse Marie, qu'il met si souvent en scène dans ses ouvrages sous le nom charmant de Fiammetta. La conception a de l'ampleur et les circonstances de la variété : le récit facile, naturel, bien conduit, plein de détails imaginés avec goût et groupés avec art, n'est déparé que par un style faible et par ce fâcheux mélange de la mythologie païenne avec la légende, les idées, les mœurs du moyen-âge, dont personne alors ne savait se préserver. Dans ce poëme apparaissait pour la première fois l'octave (1) des Siciliens habilement modifiée, mais dépourvue encore de la noblesse, de la grâce, de l'harmonie que lui donnèrent bientôt Politien, l'Arioste, et tous les poètes épiques de l'Italie, à qui, désormais, elle s'imposa. La tierce rime de Dante, en effet, semblait difficile à manier, et, même chez lui, fatigante par son enchaînement continuel.

Moins épique que la *Teseide*, le *Filostrato*, autre poëme de Boccace, est plus simple et plus passionné. Il a plus d'ordre, d'élégance, de vérité, de force, d'intérêt. On n'y doit voir néanmoins qu'un développement de l'épisode de Troïlus et Criseïda, qu'on lit dans le poëme français de *la Guerre de Troie*, par Benoît de Sainte-More (1264), libre imitateur des fables homériques. Boccace mêle aux mœurs de son temps d'innombrables détails d'érudition et de mythologie, ainsi que des souvenirs sensibles d'Ovide, dont il a l'abondance verbeuse

(1) Stance de huit vers hendécasyllabiques.

et les ornements superflus. Il ne fait pas, comme Pétrarque, d'un poëme une histoire sèche et véridique, mais il tombe dans l'écueil du roman en vers, tant il est persuadé que le mérite de l'épopée c'est l'invention, l'intérêt, le merveilleux à tout prix. Il s'inquiète peu des erreurs de fait et des anachronismes. Troïlus a pour père Priam, et Chryséis, non plus Chrysès, prêtre d'Apollon, comme dans l'Iliade, mais Calchas, « évêque de Troie, » émigré au camp des Grecs. L'histoire de cette belle captive qu'on échange contre Anténor, et qui, liée par ses serments à Troïlus, se laissa, en chemin, séduire par Diomède, plaît malgré la longueur des huit chants dont se compose le poëme, malgré une fâcheuse tendance à décrire plutôt qu'à peindre, que se reprochait sans doute Boccace, quand il avouait s'être occupé de poésie avec plus d'ardeur que de force d'esprit.

Ses autres compositions poétiques sont assez semblables aux premières, surtout par les défauts. Dans l'*Amorosa visione*, feignant d'être conduit en songe au temple de la félicité mondaine, il représente, à l'exemple de Pétrarque, le triomphe de la sagesse, de la gloire, de la richesse, de l'amour, de la fortune, et se donne le puéril plaisir de faire des tours de force renouvelés des provençaux et des temps barbares ; la réunion des premières lettres de chaque vers forme deux sonnets et une *canzone*. Dans le *Ninfale fiesolano*, il raconte les lamentables amours d'Africo et de Mensola, pâles et licencieuses copies d'Héro et de Léandre. Dans la *Caccia di Diana*, il représente, sous les traits des nymphes, les dames de la cour de Naples, et ose les appeler de leur vrai nom,

quoiqu'il ne fasse pas d'elles des dragons de vertu. Comme il ne paraît pas qu'il fût intéressé à leur déplaire, il faut croire que le cynisme du vice ne leur était pas trop désagréable, particulièrement à Fiammetta et à cette reine Jeanne qui fait le personnage équivoque de Diane dans ce médiocre roman.

L'*Ameto* (Admète), ou « Comédie des nymphes florentines, » les montre accourant, sur les rives fleuries du Mugnone, autour du jeune berger dont le nom sert de titre à l'ouvrage. Elles racontent en prose leurs amours et terminent invariablement leur récit par une pièce de vers. Prose et vers sont dans le tour antique de Longus et passent pour un modèle du style pastoral. Les personnages étaient peut-être des portraits florentins, dont la clef serait aujourd'hui perdue, ou, comme on le croit plus généralement, une allégorie des vertus personnifiées par les nymphes et rivalisant pour conquérir le cœur grossier d'Admète. Ce qu'il y a de certain, c'est que Fiammetta, la plus brillante de ces nymphes, raconte ses amours avec Caléon, ou pour mieux dire avec Boccace, circonstance qui suffirait, à défaut de tout autre mérite, pour sauver cet ouvrage de l'oubli.

Le plus ancien de ceux que notre auteur écrivit en prose, sans mélange de vers, est le *Filocopo*, imitation faible et diffuse de *Flore et Blanchefleur*, composition célèbre, mais diversement jugée, d'un de nos trouvères. Il serait puéril de contester cet emprunt d'un homme qui en a fait tant d'autres, non moins évidents. Les critiques italiens constatent cette tendance, les uns pour la blâmer, les autres pour l'excuser, et Boccace lui-même

s'est refusé le don de l'originalité, que plusieurs lui accordent obstinément. Qu'importe à sa gloire, s'il modifie avec goût et génie les inventions d'autrui, s'il les pare des beautés d'une langue riche et déjà formée, des charmes d'un style noble, abondant et pur? Il est hors de doute que nos contes français existaient cent ou deux cents ans avant que l'Italie les mît en prose ; qu'on trouve dans tous les *Novellieri* de cette nation des réminiscences françaises en fort grand nombre, et qu'en particulier l'histoire de Flore et de Blanchefleur, imitée en prose et en vers dans tous les pays de l'Europe, y circulait depuis longtemps, quand Boccace s'en empara. Si la Fontaine et d'autres conteurs modernes imitent ceux d'Italie jusqu'à conserver la forme italienne des noms propres, cela prouve peut-être qu'ils ignoraient notre moyen-âge, mais surtout que ces récits, sous la forme élégante qu'ils revêtaient dans une langue définitive, avaient fait oublier les originaux, dont l'érudition seule, de nos jours, s'applique à rechercher le mérite sous leur langage vieilli.

Boccace avait, dans sa jeunesse, un grand faible pour le *Filocopo*. C'était encore un conte chevaleresque, orné, comme dans le texte français, d'images mythologiques. Le pape appelé grand prêtre de Junon, l'incarnation du fils de Jupiter, envoyé dans le monde pour le sauver, sont des jeux d'esprit qu'on recherchait alors : ils ont fait croire à quelques personnes que Boccace voulait montrer, au fond, dans la religion chrétienne et dans le paganisme, un seul et même culte sous des noms différents. L'ouvrage est trop long, trop plein d'invoca-

7

tions et d'épisodes, le style fatigue par l'ampleur des périodes et par un effort peu dissimulé ; mais l'agrément des descriptions, des récits, des peintures a conservé au *Filocopo* quelques lecteurs. Boccace semble pourtant l'avoir condamné à l'oubli, en y prenant les deux meilleures nouvelles pour les introduire dans le *Décaméron.*

Il y a plus de naturel et de feu dans l'*Amorosa Fiammetta*, autre ouvrage de jeunesse qui contient les plaintes d'une femme délaissée, l'histoire de son âme et de sa jalousie. Les événements font défaut et les discours abondent, gâtés par l'appareil du raisonnement scolastique; mais on admirera toujours ce long monologue, parce qu'il est la peinture éloquente et passionnée d'un sentiment vrai.

Pour le style, toutefois, à part le chef-d'œuvre qui a fait la gloire de Boccace, les deux meilleurs ouvrages qu'il ait écrits en prose sont le *Corbaccio* et la *Vita di Dante.* L'un, intitulé aussi *Labirinto d'amore*, est une histoire étrange des déceptions de l'auteur, qui déshonore sans pitié une veuve dont il avait à se plaindre et déchire toutes les femmes pour mieux atteindre celle qui l'avait dédaigné. L'autre, précieux par un certain nombre de renseignements nouveaux pris dans les Romagnes, l'eût été davantage, si Boccace, contenant mieux son imagination, avait supprimé les digressions, glissé sur les amours de Dante, et mieux développé l'histoire des actions de ce grand homme, de ses infortunes et de ses écrits.

Tous ceux de Boccace disparaissent devant l'œuvre impérissable que nous avons déjà nommée et que lui in-

spira le désir de plaire encore une fois à Fiammetta par d'attrayants récits. Les faire courts et nombreux, afin d'y prendre plus de libertés sans rencontrer l'écueil de la monotonie, telle fut l'idée qui inspira le *Décaméron*. Les modèles abondaient dans les conteurs français, et, en Italie, les plus anciennes des *Cento Novelline* sont antérieures au chef-d'œuvre dont nous parlons. Le cadre même qu'adopta Boccace ne lui appartient pas : on en trouve l'idée première dans le *Dolopathos*, ou « Roman des sept Sages, » œuvre d'origine indienne, traduite en France dès le treizième siècle, et bientôt après dans toutes les langues. Dolopathos, roi de Sicile, voulait, sur les dénonciations de sa seconde femme, faire périr le fils qu'il avait eu d'un premier lit : sept sages, durant sept jours, viennent débiter au roi leurs histoires pour le disposer à la clémence, œuvre toujours à recommencer, parce que la reine, chaque soir, reprend son empire. On reconnaît le fonds commun auquel a puisé l'auteur des *Mille et une Nuits ;* mais comme Boccace modifie avec art ce dessin grossier ! Avec un vif instinct des contrastes, il prend occasion de la terrible peste qui, en l'année 1348, enleva Laure de Noves, l'historien Villani et tant d'autres personnages considérables, pour supposer que sept jeunes femmes et trois jeunes hommes, afin de se soustraire au spectacle et au danger du fléau, se retirent dans un lieu agréable et champêtre aux environs de Florence. Durant chacun des dix jours qu'ils y restent, plusieurs heures sont consacrées à raconter des histoires. Le nombre en est donc de cent, puisque chacun à son tour raconte les siennes. Ce serait beau-

coup, si Boccace n'avait su introduire une variété merveilleuse dans l'unité de son sujet. Un certain ordre d'aventures est réservé à chaque journée, en sorte que, dans la même, on a sous les yeux toutes les formes, toutes les nuances d'une idée générale, sans crainte de redites pour le lendemain ou les jours suivants. L'unique but de Boccace n'est pas, quoi qu'il en dise, d'amuser les femmes; on peut lui prêter le secret dessein d'une sorte de « Comédie humaine ». Toutes les conditions, tous les caractères, tous les sentiments, sous les dehors qu'ils prenaient dans ce temps-là, passent tour à tour devant les yeux du lecteur : époux, parents, enfants, soldats, paysans, moines, juifs, amoureux, paraissent habilement mêlés les uns aux autres dans les différentes journées, ou pour mieux dire groupés d'après la similitude de leur caractère, de leurs actions, de leurs succès, de leurs revers. On voit se succéder dans une première série divers personnages qui ont recouvré par leur adresse ce qu'ils avaient perdu; dans une seconde ceux qui ont vengé leurs injures; dans une troisième ceux qui ont échoué ou triomphé dans leurs amours. Tempéraments colères ou apathiques, maris trompés, simples joués, moines fourbes et libertins, vieux avares, jeunes débauchés, princes cruels, cavaliers courtois ou déloyaux, corsaires, fripons, ermites, hypocrites, femmes de toute nature se succèdent au milieu des paysages les plus charmants et les plus divers, parlent un langage tantôt plaisant et gai, tantôt noble, grave, éloquent, d'autres fois ému, tendre, pathétique, suivant qu'il s'agit de faire rire, de persuader ou d'émouvoir, et toujours le plus conforme à leur caractère,

à leur situation. Les répétitions, quand elles sont inévitables, disparaissent sous le nombre et la nouveauté des accessoires, sous la variété des figures toujours vraies et nettes dans ces petits drames dont chacun a son exposition, son nœud, son dénouement.

Le grave défaut de cet amusant recueil, c'est qu'il est une école de libertinage. Le quatorzième siècle n'avait pas les scrupules du nôtre ; mais on pardonne moins à Boccace qu'aux autres conteurs, parce que sa supériorité littéraire fait regretter qu'on ne le puisse mettre entre toutes les mains. S'il est vrai que la dixième journée se compose tout entière d'histoires décentes, formant comme un tableau de toutes les vertus ; s'il est vrai que les aventures de Ghismonde et de Guiscard, sujet terrible, traité avec une énergique simplicité, celles de Titus et de Gisippe, où Ginguené voit le morceau le plus éloquent de la littérature italienne, celles enfin de la douce et patiente Grisélidis, que Pétrarque a traduites en latin, et dont Apostolo Zeno a fait un drame, peuvent être lues par tout le monde, il reste trop de nouvelles graveleuses ou obscènes pour que l'art de dire à mots couverts les choses déshonnêtes permette d'ôter le *Décaméron* de cette place indécise qu'il occupe entre les livres honteux et les chefs-d'œuvre de l'esprit humain.

L'Église était si loin alors de demander aux mœurs publiques ce respect extérieur de l'innocence dont le vice, lui-même, ne se croit pas aujourd'hui dispensé, qu'avant le Concile de Trente, elle ne songea point à interdire les contes de Boccace. Elle y eut, en un sens,

d'autant plus de mérite, qu'elle était moins ménagée; mais elle voyait avec plaisir les hommes, après les longues terreurs de l'an mille, ramenés à la gaîté par un conteur insouciant, et forcés en quelque sorte à rire devant l'affreux spectacle de la peste et de la mort qui cessait de les effrayer. C'est un autre caractère de cet ouvrage que le ton railleur dont il y est parlé de la religion chrétienne, ou plutôt de ses ministres et de ses abus, car on verra, si l'on y regarde avec attention, qu'impitoyable pour le mal, Boccace n'outrage rien de ce qu'un chrétien doit respecter. Mettre en scène ce Fra Cipolla qui offre à la dévotion publique les charbons du gril où fut brûlé saint Laurent, une plume des ailes de l'ange Gabriel, une fiole de la sueur de l'archange Michel, recueillie pendant qu'il combattait le démon, qu'est-ce autre chose que de railler plaisamment les faux miracles et les fausses reliques, c'est-à-dire de véritables abus? Faire l'histoire fameuse de ce juif qui se convertit à la religion chrétienne par cette considération unique qu'elle doit être vraie pour se conserver au milieu de l'extrême corruption de ses ministres, n'est-ce pas appliquer une juste critique aux scandales que donnait depuis bien longtemps la cour de Rome, et peut-on, parce que Boccace n'était pas aveugle ou fanatique, l'accuser d'impiété? Il n'est pas besoin d'avoir lu nos conteurs pour savoir ce que se permettait, à cet égard, le moyen-âge : il suffit d'avoir observé ces étranges sculptures de nos cathédrales gothiques, où, sans parler d'obscénités révoltantes, on voit encore maint corps d'homme surmonté d'une tête de porc et revêtu des ornements épiscopaux. L'Université

de Paris n'était guère plus respectueuse dans sa gravité que nos artistes dans leurs folies. Les docteurs soutenaient ces propositions malsonnantes : *quod nihil plus scitur, propter scire theologiam; —quod lex christiana impedit addiscere; — quod sapientes mundi sunt philosophi tantum.* — Ces vives et piquantes boutades échappaient parfois à de très-bons croyants.

Si l'incrédulité avait déjà fait son apparition dans le monde, à la cour de Sicile avec Frédéric II, dans le sacré collége avec le cardinal Ottaviano, à Padoue parmi les professeurs et les écoliers de l'Université, rien n'autorise à croire que Boccace fût au nombre de ces mécréants. Ce qu'il a écrit de plus grave contre la religion de ses pères, c'est l'histoire d'un autre juif qui compare les trois religions des Hébreux, des Musulmans et des Chrétiens à trois joyaux dont un seul est vrai, sans qu'on puisse le distinguer des deux autres, et l'on n'aperçoit pas même si le malin conteur avait des doutes réels ou s'il n'était qu'indifférent. Bientôt, d'ailleurs, il devait faire amende honorable. Un chartreux de Sienne lui vint reprocher ses licencieux écrits, et, pour mieux frapper son esprit, lui parla de quelques circonstances que Boccace croyait connues de lui seul. C'en fut assez pour qu'il promît de changer de vie et même de renoncer aux lettres. Il fallut l'éloquente amitié de Pétrarque pour le détourner de ce second dessein, en le confirmant dans le premier. Mais Boccace avait perdu toute confiance en lui-même. Il brûla ses manuscrits inédits, tâcha de retirer ceux de ses ouvrages qu'il avait déjà publiés, et, n'y pouvant parvenir, écrivit à ses amis qu'au moins ils

n'en permissent la lecture ni aux femmes ni aux jeunes gens. La précaution était bonne et doit être maintenue; mais il est juste de dire que le *Décaméron* est surtout licencieux dans les parties imitées : l'invention, chez Boccace, est irréprochable le plus souvent.

Il serait à souhaiter qu'on fît une édition particulière des honnêtes et exquises nouvelles dont on a lu plus haut le titre, et de quelques autres discrètement expurgées, en y ajoutant l'admirable introduction où Boccace décrit la peste, après Lucrèce qu'il possédait bien, et Thucydide, que, peut-être, il avait lu. Il ne vit point de ses yeux ce fléau, mais il en eut des récits poignants, par des témoins oculaires, et à force d'imagination, de mémoire, d'érudition, il composa un chef-d'œuvre narratif et descriptif où l'émotion, quoique contenue, est partout sensible et communicative, où l'on remarque, habilement accumulés, les détails les plus propres à frapper l'esprit sans inspirer le dégoût. Il y a peu de contrastes plus saisissants que celui de ce cadre solennel et grave avec des récits gais et légers, mêlés par endroits d'histoires touchantes et tristes, pour que la note du début, comme dans une harmonieuse symphonie, se retrouve quelquefois.

Mais c'est surtout par le style que Boccace a fait de la nouvelle un genre littéraire, en y introduisant, avec la juste proportion des parties, l'élégance d'une diction plus facile et plus naturelle que n'était celle de la *Fiammetta* ou du *Filocopo*, et qui exhale un parfum de l'antiquité. Peut-être même y a-t-il excès à cet égard : Boccace était trop pénétré des anciens pour saisir en quoi

leur génie diffère de celui des modernes : mises en mots latins les phrases du *Décaméron* paraîtraient classiques, comme celles de la *Divine Comédie* scolastiques. Le *Décaméron* abonde en longues périodes minutieusement nuancées, « qui prennent trois milles de pays, » et en inversions que les auteurs italiens ont trop longtemps reproduites avec un respect superstitieux.

Ceux-là même qui trouvent à reprendre au style de Boccace, ne reprennent rien à la langue qu'il parle et qui fut, du premier coup, celle de la prose. Il l'a épurée et tout ensemble enrichie, en supprimant une foule de mots parasites pour introduire les mots nécessaires que lui suggérait le latin, et en remplaçant la sécheresse d'un idiome dans l'enfance par la pompe oratoire d'un langage depuis longtemps cultivé. Aussi utile par ses écrits à la prose que Pétrarque le fut par les siens à la poésie, Boccace servit encore la langue vulgaire par de plus directs enseignements. Alors que, par repentir de ses erreurs passées, il avait revêtu l'habit ecclésiastique et s'était condamné à n'écrire plus qu'en latin, il monta dans une chaire publique pour y expliquer pendant une année en langue italienne la *Divine Comédie*. Il en écrivit même le commentaire, compendieux résumé de ses leçons, où il étudie le sens littéral en grammairien consommé et le sens allégorique en érudit, en géographe, en théologien. Il est peu regrettable, toutefois, que ce travail, interrompu par la mort, soit resté au dix-septième chant de l'enfer, car, moins ignorants qu'on ne l'était alors, nous supporterions malaisément tous les détails que le commentateur croit nécessaires, et, par

exemple, qu'à propos d'un vers de Dante il raconte toute l'histoire de Caïn et d'Abel. Il rendit aux bonnes études un dernier service en léguant sa bibliothèque au couvent de San-Spirito, à Florence, à la condition que chacun pourrait prendre copie des manuscrits, même des plus précieux. Digne fin d'une vie consacrée en grande partie aux lettres et à l'érudition.

Ce rare écrivain, semblable à Pétrarque par le dédain du chef-d'œuvre auquel il doit sa gloire, l'est encore par l'éveil qu'il donna partout à l'esprit d'imitation. Boccace passa pour l'inventeur d'un genre où il faisait oublier ses devanciers. C'est lui et non les primitifs conteurs de notre langue d'oïl qu'imitent Chaucer et la Fontaine, sans compter qu'il parut assez nouveau pour être traduit en tout pays au quinzième siècle, et même en France, où l'on aurait dû connaître les originaux. En Italie on ne put reproduire de Boccace que ses défauts. Les licencieux détails qu'il avait empruntés à nos trouvères ne suffisent plus; on n'atténue la crudité des mots que pour insister sur les choses, alors même que l'imitateur est homme d'église, comme le dominicain Bandello. C'est déjà trop de le nommer, ainsi que Fortini, conteur siennois. Ceux-là seuls sont dignes de mention qui ont écrit par amour des lettres et que recommande le talent.

Trois ans après la mort de Boccace parut un recueil de nouvelles gauchement imitées du *Décaméron*. L'auteur, connu sous le nom de Ser Giovanni de Florence (1380), réunit vingt-cinq jours de suite, dans le parloir d'un couvent, une religieuse et le jeune chapelain de la

sainte maison. Vingt-cinq fois ils s'abordent avec la même cérémonie, se saluent dans les mêmes termes, se séparent en se serrant la main, n'ayant cherché, dans ces innocents rendez-vous, que le plaisir de conter et d'entendre des histoires. Elles sont toutes décentes, mais elles n'ont pas moins de monotonie que le cadre; elles manquent à la fois d'exactitude dans les mœurs ou les caractères et d'imagination dans les incidents inventés. Ce qui commande l'attention du lecteur, ce sont les chants d'amour qui terminent chaque nouvelle, les grâces correctes du style et quelques traits malicieux contre l'Église. Néanmoins ce médiocre ouvrage que Ser Giovanni intitula on ne sait trop pourquoi *Pecorone* (grosse bête), n'encourut jamais les censures de Rome, plus tolérante alors qu'elle ne l'a été depuis.

Franco Sacchetti (1335-1402) n'eut pas davantage à s'en plaindre. Issu d'une noble famille de Florence, podestat de plusieurs villes, chargé de mainte ambassade et si estimé qu'on l'excepta seul de l'interdiction des hauts emplois qui frappait les pères, les fils, les frères des bannis, il débuta dans les lettres par des poésies aussi faibles qu'il les croyait passionnées ; malgré l'amour dont il s'y déclare embrasé pour une Laure qu'il n'a pas su rendre célèbre, il fut toujours un bon père de famille et prit femme trois fois.

Ni ses devoirs domestiques ni ceux de ses emplois ne l'empêchèrent non plus d'écrire trois cents nouvelles qui ont fait oublier ses vers. S'il ne reste que deux cent soixante-huit de ces récits, on en peut trouver le nombre suffisant. L'auteur, renonçant à la forme consacrée par

Boccace, ne donne pas de cadre à ses tableaux; il prend directement la parole et la garde, moins pour plaire aux autres que pour se divertir lui-même; il paraît plus occupé de son sujet que de la manière de le présenter. Sacchetti, plus bref, plus naturel, moins licencieux que Boccace, ne rattache point ses nouvelles à un plan unique et médité; c'est pur hasard s'il s'en rencontre deux qu'on puisse opposer l'une à l'autre, ou même rapprocher. Il est sec et simple dans le style comme dans la composition, animé pourtant et expressif dans sa négligence agréable; il connaît et peint son temps, il en retrace les mœurs familières, il en décrit les fêtes, les festins, les jeux, les noces, les habits; il met en scène d'importants personnages, Édouard d'Angleterre, Philippe de Valois, Giotto, Dante, Orcagna, sans exclure les marchands, les ouvriers, les bouffons. Cet heureux mélange des choses et des conditions les plus diverses, cette recherche intelligente du pittoresque et du dramatique, feraient de Sacchetti un des modèles du récit fondé sur l'étude de la vie intime, tel qu'on l'entend aujourd'hui, si les anecdoctes avaient plus d'intérêt, les plaisanteries plus de sel, les fripons plus de finesse, les malins plus de malice et de véritable esprit. La manière de Boccace était mieux appropriée à l'époque, sans parler d'une supériorité de style et de langue sensible aux étrangers eux-mêmes, mais que les Italiens seuls peuvent pleinement apprécier.

Faut-il placer après ces écrivains frivoles quelques prosateurs obscurs, peut-être parce qu'ils sont plus graves, auxquels une histoire détaillée de la littérature italienne pourrait à peine donner quelques instants d'atten-

tion ? Nous avons de Jacopo Passavanti (mort en 1357) des *Miroirs de pénitence;* de Fra Domenico de Cavalca (mort en 1342) une *Vie de saint Jean-Baptiste*, de Bartolommeo de San Concordio (1262-1347) des *Méditations sur la Vie de Jésus-Christ* qui n'ont guère de prix que pour l'Académie de la Crusca, chargée de conserver la langue italienne et d'en rechercher les origines dans des ouvrages d'ailleurs insignifiants. Le quatorzième siècle, en Italie, offre ce caractère particulier que l'apparition de trois génies incomparables rejette dans l'ombre tous les autres écrivains. Ces victimes d'une inégalité trop évidente ne le cèdent pourtant pas aux auteurs qui, à la même époque, obtiennent le plus de renommée dans les pays voisins; en France, par exemple, si l'on excepte Froissart, peut-être ne trouverait-on personne qui pût être égalé à ces obscurs Italiens. Rien ne donne une plus haute idée de Dante, de Pétrarque et de Boccace que cet isolement où ils semblent être dans le siècle dont ils ont fait une des plus grandes et des plus glorieuses époques dans l'histoire de l'esprit humain.

CHAPITRE V

LE QUINZIÈME SIÈCLE

L'ÉRUDITION

Retour au latin. — Progrès de l'érudition. — L'imprimerie. — L'émigration grecque. — Encouragements donnés par les princes. — Les Médicis. — Principaux érudits. — Progrès de la langue vulgaire par les Cicéroniens. — L'éloquence sacrée. — L'histoire. — Les traités sur les arts. — La poésie lyrique. — Les *Chants de carnaval* de Laurent de Médicis. — Les *Stances* de Politien. — La poésie dramatique. — Les *Rappresentazioni* ou *Mystères*. — Pièces imitées des anciens. — L'*Orphée* de Politien. — La poésie épique. — Premiers essais. — Le *Morgante maggiore* de Pulci. — L'*Orlando innamorato* de Bojardo. — Le *Mambriano* de l'aveugle de Ferrare.

L'Italie, au quinzième siècle, offre un spectacle unique dans l'histoire des lettres, celui d'une nation dotée par trois grands esprits d'une langue définitive, et qui l'abandonne pour retourner au latin, pour se remettre sous le joug qu'elle trouvait brisé. Ce ne fut point, comme on l'a prétendu, par un instinct de routine; ce fut au contraire le naturel effet d'un réveil qui portait les disciples vers ce que les maîtres eux-mêmes avaient proposé à leur admiration. En effet leurs écrits en langue latine sont les seuls qu'ils estiment et dont ils semblent recommander l'imitation; d'ailleurs le latin qui

règne après eux n'est plus le jargon décrié de la scolastique, mais le beau parler de Virgile et de Cicéron, que permettent de goûter chaque jour davantage des manuscrits heureusement découverts, des copies sans cesse reproduites, une étude de tous les instants. Telle était la voie où Pétrarque et Boccace poussaient leurs compatriotes, et ceux-ci, par leur infidélité apparente, donnaient, au fond, une marque de fidélité. S'ils marchaient lentement dans cette voie nouvelle ou renouvelée, s'ils n'apprécièrent pas les beautés originales sous tant de formes empruntées, c'est qu'ils n'étaient pas des esprits de premier ordre, car l'ardeur ne leur manqua point. Il semble alors, dit un historien des lettres italiennes, qu'on s'élance à une nouvelle croisade. Découvrir de nouveaux manuscrits, en rassembler les fragments épars, restaurer des textes, faire des recherches sur la langue, sur l'histoire, sur les coutumes et les institutions de l'antiquité, écrire en perfection le latin et même le grec, dont l'étude commençait à se répandre, voilà l'objet des efforts de tant d'hommes considérables, de tant de femmes distinguées, de tant de jeunes filles savantes, dont, maintenant encore, on cite les noms avec respect.

Qui donc ose parler de décadence? L'œuvre du siècle était de renouer la chaîne qui rattache l'esprit humain à ses origines et d'accomplir les progrès que n'avait pu faire le moyen-âge, abandonné à son propre génie. Tout vient en aide à cette tendance : l'imprimerie est découverte ; cent ans auparavant elle eût été inutile, soit parce que le papier n'avait pas encore remplacé le parchemin, soit parce qu'un petit nombre de manuscrits

suffisaient alors à de rares lettrés. Sans l'imprimerie, au quinzième siècle, le mouvement littéraire se fût arrêté dès son début. L'histoire conserve pieusement le souvenir du siècle fécond d'Alde Manuce et de Jean Lascaris, qui mirent immédiatement à profit, l'un à Venise, l'autre à Florence, l'invention récente de Gutenberg. Lascaris était un de ces grecs érudits qui, chassés de Constantinople par les Turcs, arrivaient en Italie au même moment que les premiers livres imprimés, pour les mieux faire entendre à un peuple ingénieux, déjà capable de les goûter. Faire connaître les manuscrits grecs, répandre l'usage de la langue d'Homère, tel fut le principal bienfait d'une émigration qui avait, comme on l'a dit, plus de souvenirs et d'érudition que d'élan et de jeunesse d'esprit. La part qu'eurent aux progrès des lettres anciennes les encouragements des princes, ne doit pas non plus être exagérée; mais s'ils attirèrent à un enseignement devenu lucratif un grand nombre d'intelligences moyennes qui en propagèrent le goût, ils doivent avoir leur place dans l'histoire de cet heureux développement.

Les princes, loin de devancer leurs sujets, étaient entraînés par la marche de l'esprit public, et, toujours attachés à plaire, ce qui est l'inévitable condition du pouvoir, même du despotisme, ils intéressèrent leur honneur, ou pour mieux dire, leur amour-propre, à suivre, à exagérer le goût général, et s'ils pouvaient, à le diriger. A force de se figurer qu'ils aimaient les lettres, ils finissaient par les aimer sincèrement. De grandes richesses servaient ce dessein et cette rivalité. Rien ne

flattait plus les souverains que de former et de posséder un recueil d'antiquités, un musée, une collection de manuscrits, bien copiés, enrichis de gracieuses ou brillantes miniatures. Des particuliers donnaient l'exemple : le Panormita vendait ses terres pour acheter un Tite-Live, le Florentin Niccoli se ruinait pour réunir huit cents volumes et en faire le fond d'une bibliothèque, qu'il rendit publique à sa mort. De tels hommes étaient appelés aux plus hautes charges et n'y déployaient pas moins de talents que ceux qu'on a coutume d'y croire prédestinés. L'amour des lettres était un titre pour monter dans la chaire pontificale. Nicolas V, n'étant encore que Thomas de Sarzane, copiait des manuscrits pour Cosme de Médicis. Devenu pape, il en fit copier et traduire pour lui-même un grand nombre ; il récompensait magnifiquement les érudits qu'il employait. Pour un livre contre la donation de Constantin, Lorenzo Valla, sous Eugène IV, avait pensé perdre la vie : il reçut de Nicolas, pour une traduction de Thucydide, la charge de secrétaire apostolique et cinq cents écus d'or. Ces largesses intelligentes ne font pas oublier le sang des Porcari, si cruellement versé par ce pape, mais elles protégent sa mémoire contre un trop sévère jugement de la postérité.

C'est aussi par les lettres qu'Æneas Sylvius, le célèbre érudit, parvenait à la tiare ; mais il ne les protégea plus, quand il s'appela Pie II, qu'autant qu'elles se faisaient l'instrument de sa politique. Persécuteur quand elles la contrariaient, il condamna par une bulle un des ouvrages de sa jeunesse, mit tous les lettrés contre lui et mé-

rita peut-être que son règne fût appelé « le martyrologe du savoir ». Son exemple, du moins, engagea ses successeurs dans une voie funeste : Paul II persécute et proscrit les savants, incarcère et torture une académie entière, déclare hérétique quiconque en prononcera le nom ; l'avare Sixte IV refuse leur salaire aux professeurs de l'Université romaine, démolit en partie l'amphithéâtre de Flavius pour bâtir une église, laisse emporter au gré de chacun bustes, camées, médailles antiques. Calixte III, Innocent VIII, Alexandre VI ne font rien pour les lettres ; Rome est toujours, autant qu'il dépend d'eux, l'ignorante cité du moyen-âge. Ce sont des cours laïques, de simples municipes qui reprennent et suivent la tradition du pape Nicolas, abandonnée par ses courtisans et ses successeurs.

Rien n'égalait la magnificence des villes, si ce n'est la fierté des lettrés : pour six mois d'enseignement public le quinteux Filelfo recevait quatre cent cinquante ducats à Bologne, et se croyait si peu tenu par cette rétribution inusitée qu'il quittait la ville avant le terme de son engagement. Les princes de la maison d'Este, si célèbres dans leur brillante cour de Ferrare, les Gonzague de Mantoue, le dernier des Visconti, ce Philippe-Marie, un des plus odieux tyrans des temps modernes, et le premier des Sforza, ce François, fondateur d'une monarchie toute militaire, attiraient, entretenaient des savants, leur confiaient l'éducation des héritiers de la couronne, se piquaient eux-mêmes d'entendre les anciens, d'écrire dans leur langue, et le faisaient quelquefois avec élégance et pureté. C'était une passion sincère chez Al-

phonse d'Aragon, roi de Naples, qui avait pris pour armoiries un livre ouvert. Ce prince oubliait, dit-on, pendant qu'on lui faisait de sérieuses lectures, « de chasser les mouches qui se posaient sur son nez. » Ses soldats savaient bien que pour obtenir des récompenses, ils n'avaient qu'à lui apporter les livres que la victoire et le pillage leur mettaient sous la main, et Cosme de Médicis apaisait ses différends avec ce prince en lui cédant un beau manuscrit.

Ce n'est pas que le chef enrichi de cette famille de marchands qui a donné deux reines à la France, mît moins de prix à ces trésors des lettres; mais il en possédait un si grand nombre, qu'il en pouvait sacrifier quelques-uns au désir de la paix. Le hasard avait placé les Médicis, dont les relations commercialess'étendaient au monde entier, dans une ville où les lettres avaient en quelque sorte élu domicile et qui, du quatorzième au seizième siècle, fournit à l'Italie ses meilleurs écrivains. Ce hasard coûta la liberté à Florence, mais il servit, aux dépens de cette cité infortunée, la cause de la civilisation. Tant de richesses disponibles au moment où la chute de Constantinople mettait tant de manuscrits à vendre, c'était une rencontre d'autant plus heureuse que ces hommes de négoce se plurent à faire, en les achetant, le plus noble emploi de leur argent. A la vanité se joignait chez le vieux Cosme un goût réel pour les plus sérieuses études; il le fit paraître en fondant l'Académie platonicienne qui devait jeter un si vif éclat sous Laurent de Médicis et réunir autour de lui, comme autour de son père, les plus grands esprits, les plus savants

hommes à qui la féconde Toscane eût donné la naissance ou l'hospitalité.

Bien que l'érudition proprement dite sorte un peu du cadre de cet ouvrage, on donnerait une idée trop incomplète de ce siècle laborieux et confus, si l'on ne disait rien des célèbres érudits qui le remplirent du bruit de leurs travaux et de leurs querelles. Il y en eut deux qui furent comme les maîtres de tous les autres : Jean de Ravenne, disciple ingrat de Pétrarque, est en quelque sorte le premier anneau de la chaîne qui rattache le quinzième siècle à ce grand homme, tandis que le Grec Emmanuel Chrysoloras propageait en Italie l'usage de sa langue maternelle. Leurs disciples, George de Trébizonde et le cardinal Bessarion, Grecs comme Chrysoloras, ouvrirent le débat fameux soutenu par leurs compatriotes au sujet de Platon, que préconisait l'esprit moderne, contre Aristote, soutenu par la scolastique vieillissante. Parmi les Italiens mêlés à cette lutte acharnée, il ne faut pas oublier Marsile Ficino, président de l'Académie platonicienne ; Pic de la Mirandole, célèbre par sa thèse *De omni re scibili;* ce Guarino de Vérone, professeur à Ferrare, si sensible à la perte d'une caisse de livres, qu'il ramenait de Constantinople, que ses cheveux blanchirent en une nuit ; le Sicilien Aurispa, secrétaire apostolique dont Rome, Florence, Ferrare écoutèrent les leçons et qui ne rapporta pas de ses voyages moins de deux cent trente manuscrits ; Bruni d'Arezzo, plus connu sous le nom de Léonard Arétin, secrétaire apostolique sous quatre pontifes, et chancelier de la République florentine, dont il écrivit l'histoire ; Poggio Braccio-

lini, continuateur de cet ouvrage, mais plus célèbre par son recueil de *Facéties,* et par son humeur belliqueuse; Francesco Filelfo, plus belliqueux encore, mais que les querelles et les intérêts divers d'une vie agitée n'empêchèrent pas de poursuivre une multitude de travaux; Ambrogio Traversari, général des Camaldules, grand chercheur de manuscrits; Lorenzo Valla, professeur à Padoue et à Naples, si bien traité à Rome par Nicolas V; Giovanni Aurispa, Gasparino Barzizza, Gioviano Pontano, l'aveugle Aurelio Brandolini, Merula, Sabellico, Pomponius Letus, Campano, Giustiniani et une foule d'autres, que nous ne saurions énumérer. Ce n'était pas le moindre de leurs travers, ni en même temps la moindre marque de leur zèle, que la passion exagérée qu'ils portaient dans leurs débats. On s'accablait d'injures, tantôt pour quelques erreurs de détail, relevées dans des notes aussi aigres qu'érudites, tantôt sur la grave question de savoir si Lucius et Aruns étaient fils ou petits-fils de Tarquin. Pour moins encore les savants échangeaient les noms d'ivrogne, de bourreau, de monstre, de parricide.

On ne rencontre un peu plus de réserve et de bon goût que chez les doctes femmes qui furent l'honneur de ce temps. Alessandra, fille de Bartolommeo Scala, et Cecca de Sienne, obtinrent l'admiration de Politien, juge si difficile; Cassandra Fedele, la plus célèbre de toutes, fit preuve d'un rare talent dans l'étude de l'éloquence, de la philosophie, du latin, du grec, de la musique; Costanza de Varano prononçait, à quatorze ans, un discours en latin où l'on remarquait les traits naturels d'une inspiration véritable; la fille de Costanza, ma-

riée au duc d'Urbin, paraissait à peine inférieure à sa mère. L'amour de la science régnait parmi les femmes jusque dans les plus hauts rangs de la société italienne. On portait aux nues Domitilla Trivulzio, fille d'un seigneur milanais; Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent de Médicis, cultivait elle-même la poésie, et contribua, sans doute, à donner à son fils le goût des arts libéraux.

Grands et petits, hommes et femmes, ils étaient tous animés de la même ardeur pour les lettres anciennes, du même dédain pour la langue vulgaire. Ils la servirent pourtant sans le vouloir : bon nombre d'entre eux la propagèrent, précisément à cause du peu d'état qu'ils en faisaient. C'est par là qu'ils appartiennent à notre sujet, et ce résultat de leurs efforts est assez singulier pour qu'il soit nécessaire de l'expliquer en peu de mots.

Tant que le latin avait été d'un usage commun, les savants n'avaient nul scrupule de l'employer, non-seulement dans leurs écrits, mais encore dans leurs conversations et jusque dans les usages familiers de la vie. La nécessité de se faire entendre, d'exprimer des idées nouvelles, avait introduit une foule de mots et de constructions barbares qui avaient constitué l'affreux langage de la scolastique. Quand le goût reparut, avec Pétrarque, grâce à la découverte et à la lecture plus répandue des manuscrits, le mépris du latin usuel devint général parmi les lettrés. Dire d'un auteur qu'il écrivait comme un moine fut, dès lors, une injure. Quelques-uns, poussant le raffinement à l'excès, ne voulurent plus employer que les mots qu'ils trouvaient dans les modèles classiques ou même exclusivement dans Cicéron. « Lisez-les tous, di-

sait Dolet, mais n'imitez que lui. » Louis de Vives, plus absolu encore, appelle Quintilien un pauvre compilateur, et Filelfo l'accuse de n'avoir pas su la langue latine. Bembo aurait mieux aimé écrire comme Cicéron que d'être marquis de Mantoue, et Lazzaro Buonamico que d'être empereur. Poussant à l'excès leur système, ils dataient leurs lettres des calendes et des ides *ab urbe condita;* ils appelaient la religion *persuasio*, l'excommunication *aqua et igni interdictio.*

Mais de cet excès même devait naître le remède. Tandis qu'Érasme, et bien d'autres avec lui, voulaient conserver au latin son caractère de langue universelle en y conservant l'impur alliage de latin scolastique, ceux qui ne voulaient point l'altérer étaient forcés, dans la plupart des circonstances, de s'exprimer en italien. Bernardo Rucellai, par exemple, refusait d'échanger un seul mot en latin avec Érasme qui ne pouvait guère l'entretenir dans une autre langue. Pic de la Mirandole parlait en philosophe quand il déclarait peu raisonnables ceux qui plaçaient le beau dans l'imitation, et Bembo, chef des cicéroniens, lui répondait en rhéteur; mais la cause de l'avenir était défendue en réalité par ces hommes dont l'enthousiasme rétrospectif prit une forme si puérile, tandis que sous les dehors du progrès, le triomphe de leurs adversaires nous eût ramenés pour quelques siècles peut-être à la barbarie du langage.

Les cicéroniens remirent donc en honneur la langue italienne en un temps où, dégradée par le mélange des dialectes provinciaux, rendue inintelligible par l'emploi d'une foule de mots latins, elle était menacée du même

sort que le français du moyen-âge. L'habitude prise d'écrire avec élégance dans la langue latine, s'imposa d'elle-même quand on employa l'italienne; la négligence qu'on affectait en ce temps-là n'était pas sans agrément. Bientôt on se demanda, dans l'Académie platonicienne des Médicis, si l'idiome vulgaire ne suffisait pas à l'expression de la pensée; Laurent le Magnifique s'appuyait, pour soutenir cette opinion, sur les chefs-d'œuvre du siècle précédent. Alors on commença de les juger autrement et de les goûter mieux. Comme on ne pouvait plus admirer le style dans les œuvres latines de Dante, de Pétrarque, de Boccace, il fallut donner plus d'attention au reste de leurs écrits, moins par enthousiasme que par une sorte de patriotique nécessité. Heureux les Italiens, s'ils n'eussent porté dans cette nouvelle étude la méthode d'imitation étroite et servile qui n'était sans inconvénient qu'à l'égard des anciens! Ils n'auraient pas fait de la langue de leurs classiques comme une troisième langue morte où l'on ne devait rien changer, ils n'auraient pas creusé entre l'italien des doctes et celui du grand nombre cet abîme profond qui a été si longtemps un obstacle à l'unité de leur pays!

Cette erreur séculaire contribuait encore à dégrader les lettres et surtout l'éloquence, par la nécessité, pour les orateurs, d'être entendus de la foule. L'éloquence chrétienne, qui aurait dû l'initier à une élocution élégante et correcte, devint triviale et n'imagina, pour se relever, que de prodiguer les expressions et les tours scolastiques, de faire un bizarre mélange des citations sacrées et des profanes. Le goût était chose inconnue aux

prédicateurs de ce temps-là. Un moine génois, pour engager ses compatriotes à attaquer les Vénitiens, comparait les uns aux porcs qui courent d'un commun accord sur celui qui les a battus, les autres aux ânes qui s'enfuient aux premiers coups de bâton. Fra Roberto de Lecce, loué entre tous pour ses exordes, ses péroraisons, son adresse à amener les digressions, à provoquer l'enthousiasme ou l'attendrissement n'avait pas une éloquence plus relevée. « D'où viennent, s'écriait-il, tant d'infir-« mités au corps humain, la goutte, la colique, la fièvre, « le catarrhe? De rien autre chose que d'être trop gour-« mand et trop délicat pour le manger. Tu as du pain, « du vin, de la viande, du poisson, et cela ne te suffit « pas : il te faut des festins, du vin blanc, du rouge, du « malvoisie, du rôti, du bouilli, de la salade, des fritures, « des beignets, des amandes, des figues, des raisins secs, « des confitures. Il faut que tu remplisses ton sac d'or-« dures. Remplis, vide, déboutonne ton haut de chausses, « et, après avoir mangé, va te mettre à dormir comme « un porc. »

Fra Roberto devait sans doute son succès à sa prononciation, à son geste, à ses mouvements imprévus ; un jour, prêchant la croisade, il se dépouillait en chaire de son habit ecclésiastique et paraissait vêtu en capitaine, prêt à conduire ses auditeurs au combat. Saint Bernardin de Sienne n'avait, suivant Tiraboschi, d'autres talents oratoires qu'une mémoire incroyable, une voix forte et puissante, une grâce infinie dans le débit. Les sermons du dominicain Barletta sont si ridicules que Quétif et Échard, historiens de l'ordre, et, par là, inté-

ressés à les défendre, en contestent prudemment l'authenticité. Savonarola, dont les écrits n'ont de prix que pour le théologien, tenta une réforme dans l'éloquence sacrée comme dans la politique; mais loin d'être favorable à l'art, il supprime tout effort et tout ornement. S'il diminue le nombre des citations, s'il introduit dans la chaire quelque décence, s'il veut que l'orateur sacré présente l'Écriture sans fard, il ne sait pas renoncer aux froides allégories que la mode imposait; il parlait avec feu, mais sans élégance, il comptait beaucoup sur l'action, pleurait à chaudes larmes, riait aux éclats, se mettait à genoux quand il parlait de Dieu, et se relevait pour montrer le poing aux incrédules. De tels prédicateurs n'aidaient guère au progrès de la langue vulgaire, mais ils la parlaient du moins, et le désir de se distinguer pouvait porter quelqu'un d'entre eux à soigner les parties négligées jusqu'à lui.

L'histoire, que Malaspini et les trois Villani avaient commencé d'écrire en langue italienne, redevient latine au quinzième siècle : le nombre est si grand de ceux qui la racontent en cette langue, qu'on a réuni, en deux gros volumes, les additions et les corrections d'Apostolo Zeno à ce que Vossius a dit d'eux. Ceux qui ne dédaignent pas l'idiome national l'altèrent, y introduisent sans choix des latinismes, imitent avec servilité la phrase périodique de Boccace, au lieu de donner à leur style moins d'ampleur et plus de mouvement. Tels sont les défauts des *Vies* de Dante et de Pétrarque, rédigées en italien par Bruni d'Arezzo, qui avait publié en latin son *Histoire de Florence.* Celle de Naples, œuvre de Pandolfo Colle-

nuccio, parut d'abord en langue italienne; mais tel était le goût du temps que la traduction latine fit bientôt oublier l'original. Enfin Bernardino Corio écrivait dans un italien grossier, très-proche du latin, l'*Histoire de Milan*, informe essai, très-inférieur, comme tous ceux du siècle, aux chroniques du précédent.

C'est à peine si l'on peut parler des relations de voyage d'Amerigo Vespuccio; car si on les lut avec passion pour les choses nouvelles qu'elles contenaient, on n'y put trouver l'art de les exprimer, qui y faisait complétement défaut. Ce nom, contemporain de celui de Colomb, nous avertit que nous touchons à la fin du siècle : c'est alors que se rencontrent deux des plus habiles prosateurs qu'il ait produits, deux écrivains d'occasion, par la nécessité de tracer les règles de leur art, Léonard de Vinci, dont le *Traité de peinture* se recommande par la propriété des termes autant que par l'excellence des pensées ou l'utilité des enseignements, et surtout Leone Battista Alberti (1398-1480). On peut passer sous silence son *Histoire de la Conjuration de Porcaro* à Rome, ses églogues, ses élégies, quoique Tiraboschi ne les juge pas absolument sans mérite; mais sur les arts du dessin et particulièrement sur l'architecture, il écrit comme un maître. S'il est, comme on l'assure, le véritable auteur de ce livre *Del governo della famiglia*, attribué jusqu'à présent à Agnolo Pandolfini, il y faut reconnaître une régularité de syntaxe, une clarté de style, une profondeur de pensée qui rendent cette prose préférable à celle de Boccace lui-même, dont elle évite les longues périodes et les inversions forcées avec une adresse et une

aisance qui indiquent, en effet, un temps plus rapproché du nôtre.

Dans tous les siècles de la littérature italienne les poètes l'emportent sur les prosateurs par le nombre, et presque toujours par le talent. Cette période d'érudition n'a produit néanmoins aucun poète assez supérieur à ses rivaux pour qu'on puisse le considérer à part; il faut au contraire les grouper par genres, au risque de rencontrer plusieurs fois les mêmes noms. Nous trouverons des auteurs lyriques, tous plus ou moins imitateurs de Pétrarque, des écrivains dramatiques, et des conteurs qui ont naturalisé en Italie l'épopée française du moyen-âge.

Il s'en faut cependant que le goût marqué du siècle pour l'érudition et la belle latinité fût un obstacle aux poésies en langue vulgaire. Les érudits faisaient des vers moins pour obtenir la gloire que pour introduire dans la littérature italienne toutes les formes poétiques en usage chez les Grecs et chez les Latins. Églogues, élégies, satires, héroïdes, épigrammes, tout fut tenté, mais sans inspiration et avec tant d'effort que ces laborieux essais n'ont pu vaincre l'indifférence de la postérité. Elle a gardé plus volontiers le souvenir de quelques poètes ignorants et populaires pour qui les doctes de leur temps n'avaient que du mépris. Ce qui assurait le succès de ces vers généralement assez faibles, c'était le plaisir de les entendre chanter au son du luth par l'auteur lui-même. Giusto des Conti (1390-1449), orateur et jurisconsulte, imitait Pétrarque sans en avoir le style, la sensibilité, la grâce, et intitulait son recueil *la Bella Mano*, parce qu'il y célébrait la belle main de sa dame, plus

souvent encore qu'il n'en louait les yeux et les tresses blondes. Buonaccorso de Montemagno (1440) suit à la fois les traces de son aïeul et de Pétrarque, rivaux autrefois dans l'art des vers. On serait difficilement plus médiocre que Francesco Cei, préféré par quelques-uns à l'amant de Laure; que Serafino Aquilano, qui obtint à son tour la couronne poétique; que Bernardo Bellincioni, Gasparo Visconti, Agostino Staccoli, Antonio Tebaldeo, Niccolò Malpighi, Tommaso Cambiatore, Filoteo Achillini, Cornazzano dal Borsetti et bien d'autres dont le style était dépourvu d'élégance, les sentiments de force, les pensées de naturel. Les prétentions ne manquaient pas à ces faibles rimeurs : ils se faisaient appeler *l'Altissimo*, *l'Unico*, et imposaient aux autres l'estime qu'ils avaient d'eux-mêmes. Pour entendre Bernardo Accolti, on fermait les boutiques, on mettait des gardes aux portes, on illuminait les chambres où il chantait ses vers. Le perruquier Domenico di Nanni, surnommé Burchiello (mort en 1448), se distingua du moins par une certaine originalité. Dans ses vers pleins d'obscures folies, de ces quolibets que les Florentins appellent *riboboli* et les Français *coq-à-l'âne*, on rencontre quelquefois un langage pur, des traits spirituels qui lui ont valu des admirateurs, et même des imitateurs. Nous ne rappellerions point ici le nom de Savonarole, pour quelques pièces de vers détestables dans le genre religieux, s'il n'avait été le maître et le modèle de Girolamo Benivieni (1453-1542) qui jouit comme poète, vers les dernières années de ce siècle et les premières du suivant, d'une grande réputation. Quand il ne se réglait pas sur l'é-

trange poétique du réformateur de Florence, il avait, à défaut de plus grands mérites, celui de la clarté et de la simplicité. Ce fut son malheur d'avoir voulu, en disciple fidèle, opposer aux chants gracieux de Laurent le Magnifique des hymnes et des laudes dont tout ce qu'on peut dire de plus favorable c'est que la morale y vaut mieux que les vers.

Ce brillant héritier des Médicis, qui protégeait les lettres à l'exemple de son père, le surpassait en les cultivant lui-même; il est avec Luigi Pulci et Poliziano, un des trois bons poètes de ce temps. Pic de la Mirandole, son commensal, l'Anglais Roscoë, son biographe, l'accablent de leurs éloges, le mettent au-dessus de Pétrarque et de Dante ; en réalité il eut du talent, parce qu'il avait du goût (1448-1492). Imitateur de Pétrarque, il n'a ni dans ses sonnets ni dans ses *canzoni* la pureté, le poli, l'harmonie, la force, la couleur et surtout le sentiment vrai de son modèle, car au lieu de chanter celle qu'il aimait, résolu à chanter, il se persuada qu'il avait aimé. On peut lui reprocher en outre son goût, tout florentin, pour les plus triviales expressions du langage vulgaire; mais il a l'imagination vive et riante, il aime la nature, la vie champêtre, et il en sait tracer des tableaux agréables et vifs. Ses *Selves d'amour*, ses poëmes de *l'Ambra* et de *la Chasse au faucon* sont pleins de descriptions heureuses et d'allégories acceptables; il est surtout remarquable dans un petit ouvrage intitulé *l'Altercazione*, où, sous prétexte de disputer avec un paysan sur les avantages de la vie champêtre, il met sur les lèvres de Marsile Ficino les maximes versifiées de la philosophie pla-

tonicienne à ce sujet ; dans la *Nencia de Barberino*, amoureuse lamentation qu'adresse un autre paysan à sa belle, et où l'on retrouve ce parler toscan qui paraît toujours d'une saveur exquise aux Italiens délicats ; enfin, dans les *Beoni* ou buveurs, satire ingénieuse de l'ivrognerie, parodie piquante de la mise en scène que Dante avait illustrée, vivants portraits de curés amis de la dive bouteille, images fidèles qui rappelaient aux lecteurs du temps des originaux bien connus. Cet agréable ouvrage n'est point terminé, preuve du peu de prix qu'y mettait Laurent de Médicis : les occupations multiples de sa vie le détournaient d'ailleurs de compléter ou de corriger ses écrits, et il avait, de bonne heure, contracté l'habitude de subordonner les préférences de son esprit aux convenances de sa position.

Ces convenances, il est vrai, n'étaient pas alors fort exigeantes, comme on peut le voir par les *Chants du carnaval* (*canti carnascialeschi*), qu'il composait pour cette joyeuse période de l'année. Il faut le juger sur ces courts poèmes : il y est poète original, sans être toutefois un grand poète. Il y met une grâce facile, une élégance spirituelle, dégagée de prétentions, moins de licence qu'on n'en trouve dans les chansons basses et grossières qu'il voulait remplacer. Les qualités plus élevées de ses autres poëmes, il les avait empruntées de ses modèles. Ici, il n'en a point : créateur d'un genre qu'on a imité jusqu'au milieu du siècle suivant, il ne fut ni surpassé ni même égalé. Les inepties religieuses que Savonarole et Benivieni substituèrent dans leurs auto-da-fé théocratiques aux chansons de carnaval d'un tyran qui dissimulait

adroitement sa tyrannie, ne pouvaient faire oublier ces fêtes de l'esprit dont il charmait un peuple frivole et tout ensemble ingénieux.

Il est remarquable que les admirateurs de Laurent de Médicis mettent au-dessus de lui, comme poète en langue vulgaire, Angelo Poliziano (1454-1494), dont on ne possède, en ce genre, qu'un poème incomplet, composé à l'âge de vingt ans. Estimable pour l'art de raconter et de peindre, pour l'harmonie et la chaleur, cet ouvrage est loin cependant d'être un chef-d'œuvre, et la juste préférence qu'on lui donne montre assez que Laurent n'est à sa place, en qualité de poète, qu'au second ou au troisième rang. Ces *stances* de Politien ont pour sujet le tournoi célèbre où les deux Médicis furent vainqueurs. Le triomphe de Laurent avait eu pour chantre Luca Pulci, dont les flatteries avaient avancé la fortune. Politien, qui voulait faire la sienne, imagina de célébrer les exploits de Julien; mais trop familier avec l'épopée antique, il ne sut pas se tenir dans les limites naturelles d'un si maigre sujet : le tournoi n'en est plus qu'un épisode, ou plutôt que le couronnement. Les douze cents vers qui nous restent de ce poëme sont l'histoire inutile d'une chasse de Julien et ne conduisent qu'aux apprêts du combat. Peu satisfait de lui-même, quoiqu'on le louât d'avoir perfectionné l'octave de Boccace, créé le style épique, rendu à la langue des vers l'éclat et la force qu'elle avait perdus, ou plutôt uniquement désireux de capter la faveur des Médicis, Politien s'arrêta dès qu'il l'eut obtenue, et se tourna presque entièrement vers les travaux de l'érudition. Déjà il y excel-

lait, et ses *Stances* n'ont rien de plus remarquable que l'art de reproduire les beautés antiques sans nuire au naturel, et de prendre, à l'exemple des maîtres, la raison pour guide, sans étouffer le sentiment.

C'est cet heureux mélange de savoir et de goût qui fait de Politien une figure à part dans son siècle. Son père, appelé Ambrogini, était de Montepulciano, en Toscane, d'où le surnom sous lequel seul notre poète est connu. A vingt-neuf ans, il avait obtenu la chaire des littératures anciennes à Florence. Chanoine dans cette ville, ambassadeur auprès du pape Innocent VIII, en correspondance ou en relations personnelles avec tous les savants, avec les principaux monarques et seigneurs de l'Europe, il trouva le loisir, sans négliger la jurisprudence ni la philosophie, de traduire une foule d'auteurs grecs, de composer des lettres, des épigrammes, des discours et surtout des poésies latines d'une langue pure et choisie, d'un style supérieur à celui de tous ses émules, principal titre d'une gloire durable, mais qui ne sera jamais populaire. C'est peut-être parce que Politien prit part aux violentes querelles de son temps, que ses adversaires l'ont accusé de mœurs infâmes; la postérité, n'en pouvant savoir le vrai, verra dans ce savant, doué des qualités qui manquaient à tous les autres, « l'orateur de l'érudition et le poète de la critique (1). »

On ajoute d'ordinaire que son *Orfeo* est le premier poëme dramatique de l'Italie; mais Maffei cite quelques ouvrages antérieurs, et M. Giudici a lu, dans la bibliothèque du palais Pitti, à Florence, au moins soixante-dix

(1) M. Villemain.

drames de ce genre primitif qu'on appelait *Rappresentazioni.* L'histoire de l'art dramatique, pendant le moyen-âge, est à peu près la même au nord et au midi des Alpes, quoique un moindre penchant pour le grotesque ait privé les auteurs italiens de la célébrité que les nôtres durent à leurs écarts : imitation des anciens, informes essais de la muse populaire, telle est, dans les deux pays, l'enfance du théâtre. Albertino Mussato, de Padoue, imite Sénèque dans une tragédie patriotique (*Ezzelino da Romano*), semée de traits vigoureux, mais dépourvue d'art et de plan au point d'embrasser toute la vie du héros, comme on ferait dans une biographie. On attribue à l'empereur Barberousse un drame sur la venue et la mort de l'Antéchrist, où l'on peut voir comme un acheminement au théâtre populaire ; le latin de cette pièce est barbare, sans prétentions à la pureté classique, et la marche est tout à fait, comme le rhythme et les images, dans le goût des mystères ou *rappresentazioni*, qui firent avec la comédie improvisée (*commedia dell' arte*) qu'on rattache aux Atellanes, le principal amusement des Italiens au moyen-âge. Ils applaudissaient l'*Abraham* et l'*Isaac* de Feo Belcari, au quatorzième siècle. Dans le quinzième, le *Barlaam* et le *Josaphat* d'Antonia Pulci, le *Saint Jean et Saint Paul* de Laurent le Magnifique, plusieurs drames verbeux et sonores de Castellano Castellani, le plus fécond de tous ces dramaturges, partageaient la faveur publique avec d'autres ouvrages et d'autres auteurs, depuis longtemps inconnus, sans doute parce que, manquant de foi dans leur art, ils ne voulaient qu'amuser leurs contemporains par ces im-

provisations. C'était un spectacle de ce genre qu'on donnait sur l'Arno, à Florence, en 1304, quand le pont de bois s'écroula sous le poids des spectateurs. Quelquefois le sujet était profane, par exemple la *Rappresentazione di Stella*, dont M. Giudici juge le plan digne d'être revêtu de la poésie de Shakspeare, et la *Rappresentazione di Biagio contadino*, qui commence comme une farce et finit comme une tragédie.

Ce mélange du comique et du tragique, l'impossibilité de toute comparaison prochaine et le besoin de spectacles, les illusions de la scène, que paraient Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, où la musique soutenait la parole, où montaient comme acteurs les jeunes Médicis, expliquent comment un peuple enthousiaste de Dante prit plaisir à ces œuvres primitives qui manquaient de naïveté presque autant que d'art et de génie. La vogue de ce genre populaire cessa quand se fut propagé le goût des anciens. Il ne supprima rien de bon, mais il empêcha peut-être le bon de naître : dans les pays où domina le moins l'esprit de la renaissance, en Espagne et en Angleterre, il n'y eut pas de rupture violente, au théâtre, entre le moyen-âge et les temps modernes. Lope de Vega et Shakspeare, par le mélange du grotesque et du sublime, continuent à certains égards et en s'affranchissant des sujets religieux, les obscurs auteurs des mystères. On vit à Rome, sur un théâtre que le cardinal Riario avait élevé dans sa maison, Pomponius Letus faire représenter les comédies de Plaute et de Térence, et Hercule Ier, à Ferrare, l'*Amphitryon*, traduit, il est vrai, en tierce rime par Pandolfo Colle-

nuccio. Les auteurs mêmes qui avaient le plus de penchant vers le langage moderne, n'osaient plus écrire pour le théâtre qu'en latin : Leone Battista Alberti publia, sous le nom de Lepidus, une comédie qui passa pour un monument de la meilleure époque chez les Romains.

L'*Orphée* de Politien n'est donc pas le début de la muse tragique en Italie. Il a ses origines dans les *Rappresentazioni*, auxquelles il se rattache par la conception et le plan, par l'incohérence de l'exécution, par la division du théâtre en deux parties, pour figurer la terre et les enfers, tandis qu'il s'inspire du théâtre ancien par la pureté toute nouvelle du langage. Œuvre composite, l'*Orphée* a, dans l'histoire de l'art, peu d'importance : Politien l'avait improvisé en deux jours, sans division de scènes ni d'actes, pour célébrer à Mantoue l'entrée du cardinal Gonzague, en l'honneur de qui Orphée venait sur la scène réciter, au son de la guitare, une ode saphique, des vers d'Ovide et de Claudien. Plus tard, Politien divisa sa pièce en cinq actes, l'orna de chœurs, la termina par une catastrophe tragique, mais sans varier les tableaux, sans s'affranchir des formes de l'églogue, trop souvent confondues avec celles du drame, par amour de Virgile et par erreur de goût. Un court dialogue apprend aux spectateurs les événements qui se sont accomplis d'un acte à l'autre, et conduit invariablement à une ode lyrique, qui semble être le morceau capital. Si grand que fût déjà le progrès des connaissances, il ne l'était pas encore assez pour qu'on distinguât le dialogue dramatique du dialogue bucolique. On s'en tenait d'ail-

leurs, dans l'imitation, aux Latins, faute de bien entendre les Grecs, et si l'on savait préférer Cicéron, comme écrivain, à Sénèque, on ne voyait ni ce qui manquait au théâtre de ce dernier, ni ce qu'il y avait de trop. C'est pourquoi au quinzième siècle la scène est déparée, en Italie, par des fadeurs pastorales ou par des déclamations ampoulées, tantôt imitées, tantôt traduites, mais toujours sans action.

Si quelque rayon de gloire poétique est descendu sur ce siècle pédant, c'est à l'épopée chevaleresque qu'il en est redevable. La postérité aurait placé bien haut dans son estime les ouvrages de ce genre qui parurent alors, s'ils n'avaient été refaits au siècle suivant et singulièrement dépassés.

A l'origine de l'épopée chevaleresque, si féconde et si brillante au moyen-âge, nous retrouvons la France. L'Italie n'a marché qu'assez tard sur les traces de nos inépuisables conteurs ; mais elle leur a tout pris, jusqu'au nom de cette sorte de poëme. « Nous avons des romans, dit Henri Estienne, qui pourroient estre les bisayeulx, voire trisayeulx du plus ancien auteur qu'ils ayent. » Les Italiens eux-mêmes, si jaloux de leur primauté, se reconnaissent ici nos tributaires. Dans ce traité *de l'Éloquence vulgaire* où les langues provençale, française, italienne se disputent le premier rang, un des arguments de la France est que tous les romans de chevalerie répandus en Europe appartiennent à la France, aveu que la vérité seule pouvait arracher à Dante, si irrité contre les Italiens qui préféraient une langue étrangère à celle de leur pays.

Des deux sources où puisèrent tant de conteurs français, le cycle d'Arthur ou de la Table ronde, et le cycle de Charlemagne, l'un était trop exclusivement anglais ou plutôt breton dans ses origines, pour tenter les Italiens; mais l'autre touchait d'assez près à leur histoire nationale, pour qu'ils crussent prendre leur bien quand ils prenaient le nôtre. Pour eux Charlemagne était un libérateur. Peu versés dans leur histoire, ils jugeaient par leurs sentiments, déjà portés vers l'indépendance, de ceux de leurs pères, qui n'avaient pas, au neuvième siècle, cette moderne horreur de l'étranger. On oubliait que le grand empereur, étranger lui-même, avait laissé aux seigneurs lombards toutes leurs dignités; on l'aimait résidant au loin, et par conséquent peu redoutable; on le voyait par les yeux de l'Église, qui béatifiait en lui son bienfaiteur pour donner à d'autres princes le désir de l'imiter. Enfin, le cycle d'Arthur se distinguait surtout par l'esprit chevaleresque, qui remplaçait, dans les pays du nord, la civilisation absente, par les amours éthérées et platoniques dont les rudes barons charmaient leurs veillées. L'Italie, moins barbare, plus positive et plus sensuelle, devait préférer l'épopée carolingienne, dont le caractère, fort peu chevaleresque, était entièrement féodal et guerrier.

Un ouvrage intitulé *I Reali di Franza* paraît être en Italie le plus ancien développement des faits primitifs dont se compose cette légende princière, et comme il est écrit en prose, on ne peut le supposer antérieur à la seconde moitié du quatorzième siècle. Ce vieux roman est comme une sorte d'histoire généalogique de la mai-

son royale de France, depuis un fils de Constantin, nommé Fiovio, qui aurait régné sur les Gaules, jusqu'à Charlemagne et à Roland son neveu, héros de tant d'aventures. L'histoire fabuleuse de la jeunesse de Charlemagne remplit toute la seconde partie de l'ouvrage et le distingue de tous les romans italiens ou français, car en ce temps où les esprits étaient encore tournés vers les croisades, les conteurs développaient surtout la « croisade » de Charlemagne contre les Sarrasins.

C'est des *Reali di Franza* que s'inspira l'auteur inconnu du premier roman en vers qu'ait eu l'Italie sur le cycle carolingien. *Buovo d'Antona*, tel est le nom du poëme et du héros, est parent de Charlemagne, mais appartient à la branche aînée; il est le bisaïeul de Milon d'Anglante, qui fut père de Roland. Rien de plus terrible, par le dessein, que ce récit où les principaux personnages forment une famille d'Atrides, mais aussi rien de plus faible par l'exécution. Les vers, quoique postérieurs à ceux de Boccace, ne sauraient leur être comparés.

Il n'y a pas d'autre ouvrage qui remonte aux ancêtres de Charlemagne : partout ailleurs il ne s'agit que de ce prince et de ses descendants. Les *Reali di Franza*, eux-mêmes, semblent abandonnés pour la prétendue chronique de Turpin, autorité commode que tous les auteurs chargeront désormais des extravagances nées dans leur cerveau. C'est de Turpin que relève *la Spagna*, dont le sujet, comme le livre l'indique, est l'expédition de Charlemagne contre les Sarrasins, au delà des Pyrénées, et l'héroïque défaite de Roncevaux. A ces faits importants s'ajoutent des épisodes considérables qui entraînent

Roland, brouillé avec son oncle, jusque dans les pays orientaux. Un troisième roman, *la Regina Ancroja*, n'est point supérieur aux deux autres. C'est beaucoup de cinquante mille vers pour raconter les aventures de cette reine sarrasine et les guerres qu'elle soutient contre Roland et Renaud. Dans ce flot de paroles, la curiosité n'est guère excitée que par une explication bizarre des mystères chrétiens. Pour les rendre intelligibles, Roland imagine des comparaisons physiques, si peu goûtées de la reine que, sollicitée d'y croire, elle préfère mourir de la main d'un ennemi.

La poétique de ces trois poëmes, par lesquels il est permis de juger tous les autres du même temps, peut être caractérisée en peu de mots. Comme les auteurs vont, à l'exemple de nos troubadours et de nos trouvères, chanter leurs récits informes de château en château et de ville en ville, ils se mettent souvent en scène, ainsi que leurs auditeurs; ils flattent, au début de chaque chant, les sentiments religieux par une invocation à Dieu ou à la Vierge ; ils sollicitent, à la fin, une générosité toujours prête. Comme ils ne peuvent débiter d'une haleine des œuvres si étendues et qu'ils ont intérêt à prolonger leur séjour dans les manoirs, ils se résument en terminant chaque partie; ils rappellent, au commencement de la suivante, les événements déjà racontés. Comme ils veulent être populaires et que leur esprit est peu cultivé, ils ont une conception aride, soutenue par mille emprunts aux chroniques, une diction nue, grossière, prosaïque, pleine de gallicismes, une versification monotone et bizarre. Comme la chevalerie est en honneur

dans leurs modèles français, ils multiplient les chevaliers pourfendeurs, capables de déraciner des arbres, de lancer des rochers, de fendre d'un coup d'épée l'homme et le cheval à la fois, véritables héros antiques, s'ils n'étaient rajeunis par la courtoisie et la dévotion. Comme il faut éveiller, soutenir l'attention, ils ne négligent ni les détails licencieux, ni l'escorte obligée de personnages toujours les mêmes autour de Charlemagne : on se plaisait à retrouver dans chaque roman des figures devenues familières, qu'on aimait ou qu'on haïssait. Comme le sujet, si vaste qu'il soit, ne saurait fournir matière à tous les développements d'un récit qui n'a pas besoin de finir, ils se perdent en de nombreux épisodes, en d'interminables digressions. Enfin, comme le merveilleux plaît au plus grand nombre, ils ont une mythologie moitié païenne, moitié chrétienne, où les anges, les génies, les démons, les fées, les magiciens, les serpents, les dragons se rencontrent avec Polyphème, Cacus, Circé, Calypso, Médée, les Titans, les héros invulnérables, les monstres des Hespérides et de la Toison d'or, dans un pêle-mêle qui trahit le fatras d'une érudition indigeste et montre à quel point est identique la marche des peuples jeunes dans le domaine de l'imagination.

Telle était la littérature romanesque en Italie, lorsque, à la cour des Médicis, et pour céder aux instances de Lucrezia Tornabuoni, Luigi Pulci entreprit de réformer l'épopée carolingienne, sans en altérer les traits principaux (1431-147..). Il avait deux frères, écrivains comme lui, mais moins heureusement doués. L'un, Bernardo, composait des poésies pastorales, l'autre, Luca,

outre ses *Stances* sur le tournoi des Médicis, avait mis au jour le *Driadeo d'Amore*, sorte d'épopée fatigante par l'excès des descriptions et des fictions accessoires, et le *Ciriffo Calvaneo*, conception embrouillée, mais qui annonce de loin celle du troisième Pulci. Ce dernier docile, pour le choix de ses lectures, aux conseils de Politien, suivit ses devanciers avec indépendance; il composa son ouvrage de pièces et de morceaux qu'il lisait dans la société brillante du palais Médicis, comptant bien les relier plus tard par des transitions développées. Le temps lui ayant manqué, son œuvre incomplète nous paraît irrégulière et capricieuse. C'est à dessein que ce chanoine de cinquante ans l'a faite licencieuse, quoiqu'il commence ses chants par des poésies d'église, le *Gloria in excelsis*, le *Magnificat*, le *Te Deum*. Ces libertés et ces contrastes n'excluaient point le sérieux d'un poëme au moyen-âge; mais à la cour polie de Florence, un clerc nourri des anciens ne pouvait qu'en plaisantant raconter tant de folles aventures. Les Italiens ne les lisaient que pour en rire, et l'usage ne régnait pas encore d'écrire en langue vulgaire des vers dont l'auteur mît quelque prix à son sujet. Suivant M. Quinet, si l'on hésite au sujet de Pulci, c'est qu'il hésitait lui-même, c'est qu'il n'était pas bien sûr que ce qu'il raillait n'existât pas. Mais on ne doutait pas à la cour des Médicis; on niait résolûment les croyances chrétiennes. Tout porte donc à croire que Pulci, familier de Laurent le Magnifique, avait le dessein de plaisanter, et la lecture de son curieux ouvrage ne peut que nous confirmer dans cette opinion. « C'est se moquer des gens, dit Ginguené, que

de disserter gravement, comme on l'a fait, pour savoir si le *Morgante* est un poëme sérieux ou un poëme comique. Le livre est dans les mains de tout le monde, il n'y a qu'à le lire au premier endroit venu. »

Le titre même est, à cet égard, une indication suffisante. *Morgante maggiore* est une sorte de Sancho Pança, ou plutôt de Gargantua, géant et bravache, glouton, ivrogne, turbulent, fourbe, fripon, mais bon diable au demeurant, cœur dévoué, néophyte enthousiaste, enfin, dès qu'il s'est laissé convertir par Roland, dont il devient le lieutenant, l'esclave, le bouffon. Si Pulci n'avait voulu rire, il n'eût pas donné le nom de ce grotesque comparse à un récit dont le sujet n'est autre que la fameuse « croisade » de Charlemagne contre les Sarrasins, et où les luttes de Roland avec Ganelon pouvaient exciter un sérieux intérêt. Mais quel moyen de s'arrêter aux choses graves, quand on voit dans une série d'épisodes décousus Roland et Morgante, de compagnie, courir le monde, l'un à cheval, comme il convient à son rang, l'autre à pied, parce qu'il ne trouve pas de cheval à sa taille, et l'écuyer bouffon, mort ridiculement de la morsure d'un crabe, s'élever, pleuré par Roland et Renaud, jusqu'au séjour des anges? Margutte, un autre géant, ne croit pas à Jésus-Christ plus qu'à Mahomet, ni au noir plus qu'au bleu; il croit au beurre, à la bière, au bon vin, le vrai *pater* est pour lui une tranche de foie grillé; il meurt enfin d'un éclat de rire pour avoir vu un singe lui prendre ses bottes, et les mettre avec force grimaces et contorsions. Comment donc contester à Pulci le plaisant projet de mieux faire sentir par l'exa-

gération les extravagances de ses prédécesseurs, et l'heureuse inspiration qui fait de lui-même, à certains égards, le prédécesseur de Cervantès? Si Pulci débute par des paroles saintes ou consacrées, c'est pour se conformer à la mode, et non parce qu'il avait, comme Sismondi le lui reproche, un esprit monacal : d'audacieuses caricatures compensent la pieuse monotonie des exordes; elles devaient plaire à la finesse toute païenne des Médicis et de leurs amis. Pulci pensait comme eux sur les choses de la religion : dans des sonnets bientôt condamnés par l'inquisition, il s'était moqué de tout ce qu'on disait de l'âme, depuis Platon et Aristote; il la comparait à des confitures qu'on enveloppait dans du pain blanc tout chaud ou à une carbonnade placée dans un pain fendu en deux. Il raillait ces moines qui promettent pour la vie future des becs-figues, des ortolans tout plumés. C'est fort tard qu'il s'avisa de racheter ses fautes par une confession à la Vierge. « Confession très-orthodoxe, dit Ginguené, mais qui pouvait le brouiller avec tous les amis des vers. »

Il ne s'affranchit du grotesque, il ne s'émeut, il ne devient pathétique et véritablement poète que dans ses derniers chants, où les événements sont graves, quand il raconte, par exemple, l'héroïque lutte de Roncevaux. Mais là comme ailleurs il paraît ignorer les règles, il ne tient compte ni des temps, ni des lieux, ni des distances, il parodie les formes emphatiques des orateurs, il abuse de ces proverbes toscans aussi contraires au style de l'épopée qu'aimés des philologues. On lui a refusé toute originalité. « Il met à contribution, dit Ranke, le *chevalier au lion*, les *quatre fils Aymon*, la *chanson de Ron-*

cevaux, à laquelle il prend le seul épisode vraiment pathétique et éloquent de son poëme, et qui est réimprimé sans cesse comme un livre populaire, tandis qu'on laisse dormir le reste de l'ouvrage. » Ces critiques sont fondées; mais l'originalité de Pulci consiste à introduire la plus grande liberté dans la poésie au moment où la servitude devient la loi de la vie politique, à raconter, dans le dessein de rire, les aventures prodigieuses qu'on exposait jusqu'à lui si sérieusement. Il inaugure le genre héroï-comique et en devient le modèle, digne de cet honneur par une naïveté qui n'exclut pas la finesse, par une gaieté sincère et communicative qui lui valut en vingt ans cinq éditions, enfin par une raillerie qui plaît, à l'aurore des temps modernes, dans les fables aimées de l'âge qui s'éteint.

On les aimait assez encore pour prêter une oreille attentive aux auteurs qui les racontaient avec gravité. Nul ne croyait plus à l'importance de son sujet et de son œuvre que Bojardo, comte de Scandiano, auteur de l'*Orlando innamorato* (1434-1494). Issu d'une bonne famille, familier avec les classiques, mais plus encore avec les livres du moyen-âge, chargé dans l'ordre militaire ou civil de fonctions importantes, et tenu pour le plus parfait chevalier de son temps, il résolut d'élever un monument à cette chevalerie dont il était l'honneur. Dans un poëme vraiment épique, sur l'histoire de Charlemagne, il donna donc la première place aux dames et à l'amour, avec une exubérance qui lui a nui dans la postérité. Pulci n'avait que vingt-huit chants; les soixante-neuf de Bojardo ne le conduisent qu'au commencement

du troisième livre et ne permettent pas d'entrevoir où l'eût mené ce récit qui devait embrasser toute l'Europe chevaleresque. Un si grave défaut suppose la multiplicité, le désordre, l'incohérence des détails, et l'on n'a point cette excessive abondance sans négliger la langue, que gâtent, dans cet ouvrage, une foule de locutions provinciales. Le style n'a ni l'ampleur majestueuse qu'on attend d'un disciple des anciens, ni la légèreté gracieuse qui convient au roman. C'est par cette dernière qualité que Pulci y paraît remarquable ; Bojardo n'est pas supérieur, à cet égard, aux barbares auteurs de *Buovo d'Antona*, de la *Spagna*, de la *Regina Ancroja*.

S'il l'emporte sur Pulci, c'est par la force et la régularité de la conception, par l'art d'imaginer des situations émouvantes, de créer des personnages, de peindre des caractères, de raconter des scènes tantôt légères et féeriques, tantôt épiques et nobles, qu'ont imitées les grands poètes du siècle suivant. Nulle part plus que dans les personnages n'éclate le génie créateur de Bojardo : c'est bien à lui qu'appartiennent ceux que l'Arioste a rendus populaires, et le contraste de ces figures diverses mais également vivantes n'est pas un des moindres mérites du *Roland amoureux*. Si ce héros est trop galant, trop dameret pour un pourfendeur de Maures, la gracieuse Angélique est pleine de charme et de vérité. On loue jusqu'aux noms qui sont bien trouvés et sonores : Gradasse, Agramant, Sobrino, Sacripant, Mandricardi étaient-ils, comme on le croit, des paysans de la principauté de Scandiano ? A défaut d'invention, Bojardo aurait eu la main heureuse dans ses choix. Il y mettait du reste tant

d'importance qu'un jour, dans une partie de chasse, le nom de Rodomont lui étant venu à l'esprit, il retourna au galop chez lui, fit sonner les cloches et tirer le canon, « en l'honneur de ce saint que ses paysans ne connaissaient pas ».

C'est à de tels signes qu'on reconnaît la passion d'un inventeur pour son œuvre. Bojardo en lut les divers chants, durant les dernières années de sa vie, à la société brillante qu'il réunissait dans son château, et peut-être est-ce pour plaire à ses mondains auditeurs qu'il supprima les invocations religieuses et d'autres formes monotones; mais il faut certainement faire honneur à son caractère de la décence qu'il observe, quoiqu'elle pût nuire au succès plutôt qu'y contribuer : rien n'est plus surprenant de la part d'un homme qui passait sa vie dans les cours galantes ou dans les camps.

Ce mérite, mieux apprécié des modernes qu'il ne le fut des contemporains, n'a pas augmenté parmi nous le nombre des personnes qui lisent encore le *Roland amoureux*. S'il est négligé aujourd'hui, ce n'est pas parce que l'aveugle médiocrité d'un certain Agostini a osé le continuer en un temps où déjà paraissait le *Roland furieux ;* c'est plutôt parce qu'il fut refait par Berni, un ingénieux esprit qui, sans rien changer au fond, sut donner au style l'agrément dont il était dépourvu; c'est surtout parce qu'il rencontra pour véritable continuateur l'Arioste, qui a fait siennes, par le droit du génie, les plus heureuses inventions de Bojardo.

Vers le même temps, Francesco Bello, surnommé l'Aveugle de Ferrare, écrivait, pour égayer les Gonzague,

seigneurs de Mantoue, un poëme en quarante-cinq chants, intitulé *Mambriano*, où il rivalisait par le grotesque avec Pulci, et par le mauvais style avec Bojardo (1490). Une certaine habileté à disposer la matière et à peindre les personnages, quelque verve dans le récit de leurs aventures n'ont point suffi à sauver de l'oubli cet ouvrage où l'Arioste, impatient de remplacer les souvenirs de la Bible et les chants d'Église, n'a guère trouvé à prendre que de poétiques et mondaines invocations.

L'apparition presque simultanée de ces nombreux et longs poëmes dont les auteurs n'eurent entre eux que des relations passagères, prouve assez le tour d'esprit qui dominait alors en Italie et l'intérêt qu'on y prenait aux épopées chevaleresques, soit qu'on en reproduisît gravement les péripéties, soit qu'on s'attachât à les tourner en ridicule par les folies de l'invention ou le tour burlesque du récit. Rien ne caractérise mieux ce siècle de transition que la lutte des cicéroniens, contribuant au triomphe d'une langue dédaignée, et l'incertitude qui règne dans la poétique d'un genre dont la littérature italienne, durant cette période, tire son principal honneur.

CHAPITRE VI

LE SEIZIÈME SIÈCLE

I. — LA PROSE. — MACHIAVEL

Caractère du seizième siècle. — Léon X et les princes italiens. — Influence de la littérature italienne sur la France. — Machiavel. — Ses vues politiques. — *Le Prince.* — *Discours sur la première décade de Tite-Live.* — *Histoires florentines.* — *Dialogues sur l'art de la guerre.* — *Vie de Castruccio Castracani.* — *Légations.* — Correspondance. — *Belphégor.* — Théâtre de Machiavel : la *Mandragore.* — Autres ouvrages de Machiavel.

Quoique le seizième siècle passe pour le plus grand des lettres italiennes, il ne saurait disputer cet honneur au quatorzième. Au lieu d'avoir leur vie propre, au sein d'une liberté orageuse, et de s'élever sans l'appui des princes, souvent même malgré leurs persécutions, les lettres ne vivent plus que de protection, recherchent les encouragements, sacrifient, pour les obtenir, tout franc-parler et ces libres allures qu'avaient su conserver, jusque dans les cours, les ombrageux érudits du siècle précédent. Désormais, l'unique objet étant de plaire, les plus nobles esprits se rapetissent à la taille des seigneurs et des princes ; il serait imprudent et maladroit de s'élever au-dessus d'eux. On écrit plus volontiers dans les

genres propres à les divertir, que dans ceux dont on a le talent. Tel qui lance une virulente satire, aurait produit un panégyrique enthousiaste, si le protecteur l'eût commandé. Les ouvrages de l'esprit ne viennent plus d'une inspiration généreuse et spontanée : ils obéissent en quelque sorte aux lois commerciales de l'offre et de la demande. Comme la marque du succès est un magnifique salaire, l'homme de lettres, abdiquant sa dignité, se met à la solde des grands, et se dégrade à louer indifféremment, sans sauver même les apparences, le prince vertueux et le scélérat. Triste spectacle que celui d'une littérature si riche à la poursuite d'un si misérable but !

Ce n'est pas une coïncidence fortuite que celle d'un tel abaissement des âmes avec la perte de toutes les libertés publiques : si l'on pouvait douter des salutaires effets de la vie libre, il suffirait de voir que les plus grands écrivains de ce siècle appartiennent au précédent par leur naissance et leur jeunesse. Si leur âge mûr s'en souvient peu, il lui reste du moins cette virilité de l'esprit qui survit pour un temps à celle du caractère. Les écrivains, au contraire, nés à l'heure où s'implantait le despotisme, grandissent avec lui et fleurissent dans la seconde moitié du siècle : c'est sur eux que retombent de tout leur poids les justes reproches des patriotes italiens. Même dans les beaux-arts, où il n'y a de grands travaux qu'autant que les souverains ou de riches seigneurs les commandent et les encouragent, on ne saurait mettre en balance deux époques si différentes, et il faudrait soigneusement les séparer, si l'usage n'avait prévalu, dans les lettres comme dans l'histoire, de diviser les pério-

des par siècles, sauf à signaler au passage les inconvénients de cette division.

Malgré ces causes d'abaissement, le seizième siècle, si grand par les arts, l'est aussi par la littérature; on pourrait lui souhaiter une gloire plus pure et plus élevée, mais on ne peut nier celle dont il paraît entouré. Il faut aussi le reconnaître, si les lettres semblent plus nobles loin des cours, il n'est pas sans profit pour elles d'y avoir accès : des princes jaloux de s'éclipser les uns les autres étaient plus portés à réunir et, par suite, à féconder les talents, que des républiques toujours en armes et fort dures d'ordinaire pour leurs propres enfants. Par le seul fait d'une culture d'esprit plus générale, la politesse s'étendait des lettrés aux courtisans, aux diplomates et jusqu'aux guerriers. C'est l'éternelle histoire des vaincus qui, peu à peu, assujettissent les vainqueurs à leurs coutumes, à leurs idées, et, aux yeux de la postérité, paraissent finalement avoir triomphé d'eux.

Ce facile devoir d'encourager les arts et les lettres, qui vaut parfois aux princes, quand ils le remplissent, le pardon et l'oubli pour leurs méfaits, Léon X passe, plus qu'aucun autre souverain, pour avoir su l'accomplir. Quoiqu'en 1521 ce pontife eût déjà cessé de vivre, le siècle porte son nom, haute et capricieuse faveur de la postérité qu'on n'obtient guère que par une rare munificence. Comme Laurent de Médicis, son père, Léon X fut en effet magnifique, et il le fut dès l'enfance ; à treize ans il voulait déjà faire honneur à ce chapeau de cardinal qu'on avait prématurément posé sur sa tête. Son exaltation fut saluée avec joie par quiconque tenait un pinceau

ou une plume, surtout quand on le vit prendre pour secrétaires Sadolet et Bembo, deux écrivains célèbres, remplacer dans les brefs pontificaux le latin de la Daterie par celui de Cicéron, composer lui-même avec ses courtisans un grand nombre de vers latins, attirer les Grecs en Italie, faire chercher partout, acquérir à tout prix les livres rares, les objets d'art moderne ou antique, s'intéresser aux poètes qui écrivaient en langue vulgaire, ne rien négliger, enfin, de ce qui peut orner un règne et charmer les esprits. Mais il manqua à Léon X, sans parler d'une piété et d'une vie plus conformes à son état, le discernement dans ses faveurs. Ce pontife voluptueux et spirituel était trop porté à rire ; il donnait cinq cents sequins pour une épigramme, s'entourait de bouffons, faisait des plus sots versificateurs les victimes de ses plaisanteries, leur décernait en dérision le triomphe au Capitole, et ne voyait pas qu'il offensait ainsi la dignité des lettres sérieuses, en même temps que la majesté du pontificat. En revanche, ni Machiavel ni l'Arioste n'obtinrent les encouragements qu'il prodiguait à ses grammairiens, et dans les arts mêmes, où Raphaël est pour lui une exception glorieuse, il ne sut apprécier ni Léonard de Vinci ni l'altier Michel-Ange, que Jules II avait tant goûté. Ceux qui ont célébré le nom de Léon X sont des auteurs de second ordre, dont il avait fait ses courtisans assidus. Comme le nombre en est grand et que d'ailleurs ils ne manquent pas de mérite, on doit tenir compte de leur témoignage, sans oublier toutefois qu'il est intéressé.

Peut-être Léon X doit-il encore une part de sa renom-

mée au contraste de son élégante nature avec le tempérament plus austère et l'esprit moins cultivé de ses successeurs. On reconnaît en lui un Médicis, un des plus aimables et des plus aimés, comme on les voyait à Florence avant que leur despotisme avoué les eût exposés à la haine de leurs sujets et de tous les Italiens. Ce second Cosme, qui osa prendre sans droit le titre de duc, puis de grand-duc de Toscane, n'appartient à sa famille que par la force de son esprit. Tout était calcul dans son zèle pour les lettres. S'il restaura plusieurs universités, s'il fonda des bibliothèques, des galeries de tableaux, s'il les ouvrit au public, s'il protégea les sciences, il n'avait d'autre dessein, d'abord, que de détourner ses sujets des affaires politiques. On le voit, en effet, favoriser les hommes occupés de mots et de phrases plutôt que les penseurs et les philosophes ; mais il faut avouer qu'il pouvait avilir davantage les Toscans, en les occupant de plaisirs vulgaires. Au risque de préparer des embarras à ses héritiers, il mit sous les yeux de ses sujets des objets plus propres à développer leur esprit, et par là il manqua de profondeur, comme despote ; c'est une faute dont il faut lui savoir gré à l'égal d'un bienfait.

Les rivaux et les successeurs de ce sombre prince se crurent tenus de l'imiter ; on vit, avec un empressement naturel ou voulu, tous les souverains de l'Italie, tous les seigneurs grands ou petits, s'entourer de rhéteurs, de poètes, de peintres, de sculpteurs. Les Gonzague de Mantoue, les ducs d'Urbin, les ducs de Savoie eux-mêmes, dans les intervalles de repos que leur laissaient d'incessantes guerres, donnèrent quelque attention aux

lettres, aux arts et à l'enseignement public. La célèbre maison d'Este fit de Ferrare une seconde Florence, où les ducs Alphonse et Hercule, où les princesses Lucrèce Borgia et Renée de France, pour mieux montrer leur amour des lettres, s'efforcèrent de les cultiver, quoique à un point de vue trop personnel et trop étroit, qui se trahit dans la triste histoire des malheurs du Tasse, aux lieux mêmes qu'il avait illustrés.

Dans cette élégance dissolue des cours, les lettres auraient paru dépaysées, si l'objet de leurs efforts n'avait dû être, à cette époque, de fondre, dans une composition harmonieuse, les éléments épars et nombreux qu'on avait sous la main. Ce travail, de génie encore, mais d'un génie moins original, convenait à la condition qui était faite aux lettrés ou qu'ils se faisaient eux-mêmes. Le goût et l'imagination de détail, telles sont désormais leurs qualités dominantes : chez eux l'effort de l'arrangement et du style est aussi sensible qu'il l'était peu chez leurs immortels devanciers. La littérature italienne n'en parut que plus propre à être mieux comprise au dehors, et des circonstances favorables en servirent la propagation. Les Allemands avaient eu beau envahir la Péninsule, et y faire de longs séjours, au quatorzième siècle, trop étrangers au génie latin, ils n'en avaient rien emprunté; mais à peine les Français furent-ils descendus en Italie, qu'ils prirent goût à une civilisation si semblable et, tout ensemble, si supérieure à la leur. Avant même l'expédition de Charles VIII, Valentine Visconti avait introduit dans le palais du duc d'Orléans, son époux, les mœurs élégantes et les chefs-d'œuvre des Ita-

liens. Peu d'années plus tard, le jeune prince qui fut François Ier recevait une éducation tout italienne. Les obscurs prédécesseurs de Marot étudiaient les « bons auteurs italiques, » sans les comprendre, il est vrai, car ils opposaient Crétin à Boccace, et Meschinot à Pétrarque. Baldassare Castiglione accusait les Français de ce temps de n'aimer point les lettres et de dédaigner les lettrés; mais « tout changerait, ajoutait-il, si M. d'Angoulême était appelé au trône. »

Tout changea, en effet, parce que le moment était venu. Les peintres, les sculpteurs, les écrivains de l'Italie accoururent dans notre France attardée, et, cette fois, y furent mieux appréciés, peut-être trop imités. Marguerite de Navarre imite Boccace, Marot et Ronsard « pétrarchisent ». François Ier, malgré son éducation, brûlait encore les protestants à la française, ouvertement; Charles IX, formé par Catherine de Médicis, les égorge à l'italienne, en les trompant. Marie de Médicis, Concini, plus tard Mazarin, continuent de transformer nos mœurs, et ils y eussent trop bien réussi peut-être, sans les patriotiques et prévoyants efforts de quelques esprits indépendants autant qu'éclairés, qu'avait formés à son école Henri Estienne, cet helléniste si profondément français. L'excès de l'imitation, qui fut notre faute plus encore que notre malheur, ne doit pas faire oublier le service que nous rendit alors l'Italie, en éveillant et en formant notre goût dans les lettres; nous avons trop insisté précédemment sur ce qu'elle nous devait à nous-mêmes, pour ne point signaler en passant cette réciprocité plus d'une fois re-

nouvelée qui fait des deux nations comme deux sœurs.

Le nombre des écrivains qui ont illustré le seizième siècle est si considérable que, malgré la supériorité de quelques-uns, il n'est plus possible de les apprécier à part, comme nous avons fait de Dante, de Pétrarque et de Boccace : chacun doit trouver sa place dans l'examen du genre où il s'est exercé. Une exception, toutefois, est nécessaire pour Machiavel. Il a touché à tant de choses, déployé tant de force, de profondeur, de souplesse d'esprit, il appartient si également au quinzième et au seizième siècle, par le hasard de sa naissance et la durée de sa vie, par les qualités et les défauts de sa complexe nature, qu'il faut voir en lui un homme de transition, et tout ensemble de préparation, trop différent de ses contemporains et trop grand pour être confondu avec eux. Raffiné, sceptique, peu ardent pour le bien, fondateur incontesté de la science politique, où il est, du premier coup, inimitable, historien pénétrant, comique ingénieux, fin dans la satire, intéressant et joyeux dans la nouvelle, plein d'autorité dans le genre didactique, on a pu graver sur son tombeau cette épitaphe :

Tanto nomini nullum par elogium,

et le plus minutieux de ses biographes a pu dire sans trop d'exagération qu'il est le plus grand esprit qui ait existé depuis Aristote et Platon chez les Grecs, depuis Tite-Live et Tacite chez les Romains (1).

Niccolò Machiavelli, né en 1469, à Florence, n'était entré qu'à l'âge de trente ans dans les emplois. Successivement chancelier et secrétaire de la République,

(1) M. Artaud de Monlor.

chargé, à ce titre, de vingt-trois missions diplomatiques, mais à la suite d'un ambassadeur, car Florence, dit Ginguené, n'était pas assez riche pour choisir des « orateurs » pauvres, il fit bien voir par ses dépêches, instructives et intéressantes, quoique un peu diffuses, qu'en réalité partout où il paraissait, il était le premier. Il apprit ainsi la pratique et la langue des grandes affaires. Plus que jamais il était propre à les manier, lorsque, en 1512, les Médicis rentrèrent à Florence, où leurs partisans avaient renversé le faible Soderini. Machiavel avait vu de près le gouvernement de ce citoyen plus honnête qu'habile et ne pouvait par conséquent le regretter ; mais l'ayant servi jusqu'à la dernière heure, il ne devait pas se réjouir de le voir à terre, ni surtout marquer sa joie aux chefs du parti triomphant. Le secrétaire, privé de son emploi et banni pour un an, eut la faiblesse de dissimuler son réel attachement aux institutions démocratiques pour obtenir la faveur d'un pouvoir qu'il haïssait. Une longue pratique des affaires pousse à ces défaillances plutôt qu'elle n'en éloigne : l'impérieux besoin de vivre dans l'activité et dans l'aisance détermina Machiavel à se trop accommoder au possible. S'il eut l'insigne honneur de sortir de sa charge aussi pauvre qu'il y était entré, il ne sut, dans sa méditative disgrâce, ni se suffire à lui-même ni se contenter de peu. Sa correspondance est pleine de demandes d'argent et de lamentations sans dignité : « Je resterai donc, » écrit-il à Vettori, ambassadeur des Médicis à Rome et leur ami autant qu'il l'était de Machiavel, « au milieu de « mes haillons, sans trouver un homme qui se souvienne

« de mes services ou qui croie que je puisse être bon à « quelque chose? Mais il est impossible que je reste « longtemps ainsi, car je me consume et je vois que, si « Dieu ne se montre pas plus favorable, je serai un jour « forcé de sortir de la maison et de me placer comme « receveur ou secrétaire de quelque capitaine, si je ne « puis faire autre chose, ou de me planter dans quelque « pays désert pour enseigner à lire aux enfants, en aban- « donnant ici toute ma troupe (1) : elle me tiendra pour « mort et fera beaucoup mieux sans moi, car je lui suis « à charge, étant accoutumé à dépenser, et ne pouvant « m'empêcher de le faire (2). »

Et quelques mois auparavant : « J'aurais le désir que « ces seigneurs Médicis commençassent à m'employer, « dussent-ils d'abord ne me faire rouler qu'une pierre. « Car si ensuite je ne parvenais à les gagner, c'est de « moi que j'aurais à me plaindre... Chacun devrait avoir « à cœur de se servir d'un homme qui a acquis de l'expé- « rience aux dépens des autres. Quant à ma foi, on n'en « devrait point douter, car l'ayant toujours gardée, je « ne dois pas apprendre à la rompre. Qui a été fidèle et « bon pendant quarante-trois ans ne doit pas changer « de nature. Je suis fidèle et bon, ma pauvreté en est « la preuve (3). »

Ce quêteur d'argent et d'emplois savait pourtant employer sa retraite. Il faut l'y suivre, pour regretter plus encore qu'il n'ait pas su s'y tenir : « Je me lève avec

(1) *Brigata* : Machiavel veut parler de sa famille.
(2) Lettre du 10 juin 1514.
(3) Lettre du 10 décembre 1513.

« le soleil, je vais dans un bois que j'ai et que je fais « couper; j'y reste deux heures à revoir le travail du « jour précédent, et à passer le temps avec ces bûche- « rons qui ont toujours quelque querelle entre eux ou « avec leurs voisins. Parti du bois, je m'en vais à une « fontaine, et de là à mes piéges aux oiseaux, un livre « sous le bras, Dante, Pétrarque, ou un des poètes mi- « neurs, Ovide, Tibulle, par exemple. Je me rends en- « suite sur la route, à l'auberge, je cause avec ceux qui « passent, je demande des nouvelles de leur pays, j'en- « tends diverses choses, je note divers goûts, différentes « fantaisies des hommes. Sur ces entrefaites arrive « l'heure du dîner. Avec ma petite troupe je mange les « mets que ma pauvre campagne et mon faible patri- « moine comportent. Quand j'ai mangé, je retourne à « l'auberge : j'y trouve d'ordinaire l'aubergiste, un bou- « cher, un meunier et deux chaufourniers. Avec eux je « m'enfonce pour tout le jour dans le jeu de *cricca*, de « trictrac. Là naissent mille disputes, mille piques et « paroles injurieuses. Le plus souvent on bataille pour « un *quattrino*, et on nous entend néanmoins crier de « San-Casciano. Plongé dans ces viles distractions, j'em- « pêche mon cerveau de se moisir, et je donne carrière « à la malignité de la fortune, satisfait qu'elle me foule « aux pieds de cette manière, pour voir si elle n'en aura « pas honte. Le soir venu, je retourne à la maison, « j'entre dans mon cabinet. Sur le seuil, je quitte mes « habits de paysan, sales et pleins de boue. Je fais une « toilette de cour, et ainsi décemment paré, j'entre « dans les antiques cours des anciens. Gracieusement

« accueilli par eux, je me repais de cette nourriture, la « seule qui me convienne, et pour laquelle je sois né. « Je ne crains pas de parler avec eux et de leur de- « mander la raison de leurs actions, et ils me répon- « dent avec politesse. Durant quatre heures je ne res- « sens aucun ennui; j'oublie toute peine, je ne crains « pas la pauvreté, la mort ne m'épouvante plus, je me « transporte tout en eux (1). »

Cependant, tous ces moyens étaient insuffisants pour occuper cet esprit inquiet et ambitieux. La faveur se faisait attendre et c'est, en un sens, l'honneur de Machiavel de l'avoir sollicitée avec maladresse, presque toujours sans succès : on voit par là combien la nature l'avait peu fait pour le triste métier de courtisan. Il fut mis à la torture pour une conspiration dont sa correspondance le fait croire innocent. Il eut la rare force d'âme de ne point céder à la souffrance, de ne faire aucun aveu, aucune dénonciation. Mais à peine eut-il recouvré sa liberté, qu'il ensevelit dans ses souvenirs cette triste aventure. Nulle part il n'y fait allusion, moins par magnanimité que par prudence, pour ne pas compromettre l'espoir qu'il nourrissait de retrouver un emploi.

Il y parvint à la fin, après avoir rédigé en termes également favorables à la liberté et au pouvoir absolu un projet de constitution pour la république de Florence que Léon X lui avait commandé, mais dont il ne retira ni profit ni remercîments. En 1525, les Médicis le chargèrent d'une ambassade, d'abord à Venise, puis auprès de son ami Guicciardin, lieutenant général du Saint-

(1) Lettre du 10 décembre 1513.

Siége. Il rendit ses talents utiles et fit regretter à ses nouveaux maîtres de l'avoir si tardivement écouté. Combien ne dut-il pas regretter lui-même de ne les avoir pas trouvés inexorables ! Si la disgrâce se fût prolongée deux ans encore, il serait rentré triomphalement au palais des seigneurs dans la République ressuscitée, au lieu qu'il encourut, pour quelques jours d'une faveur douteuse, l'invincible défiance de ses amis redevenus puissants. Les meilleures raisons de sa défection et de son retour trouvèrent insensible l'étroit mais honnête esprit des libérateurs de Florence, et la mort de Machiavel, qui arriva cette année même (1527), permet de croire qu'il succomba moins à la maladie dont il souffrait depuis longtemps, qu'au chagrin de la position fausse qu'il devait, dans sa patrie libre, à son infidélité. On veut que la conviction d'une nouvelle et prochaine servitude ait adouci ses regrets; en réalité, il mourut trop tôt pour que les malheurs et les fautes qui ramenèrent les Médicis aient pu lui apporter cette triste consolation. Sans doute, il est facile, à distance, de décider que ce qui n'a pas vécu n'était pas né viable; mais le goût de Machiavel pour l'action devait, en tout cas, le bien disposer pour la cause populaire; outre qu'elle était de nouveau triomphante, il l'avait servie avant toute autre, et c'était elle qu'au fond de l'âme il préférait.

Ces détails ne doivent pas être perdus de vue, si l'on veut comprendre les ouvrages de Machiavel, sujet de tant d'opinions contradictoires et de divagations. C'est le désir qu'ont les Italiens de retrouver partout les sentiments patriotiques dont ils sont animés qui les pousse,

dans le dessein d'exalter Machiavel, à tenir peu de compte des faits. Il ne saurait être compté parmi les apôtres de l'indépendance et de l'unité italiennes, ce partisan résigné de la domination française en Lombardie, ce sceptique patriote qui se prenait à rire quand Vettori lui écrivait que les Italiens pourraient bien s'unir un jour dans le même intérêt. En toutes choses, Machiavel cherche l'utilité immédiate pour lui comme pour les autres, par les moyens non pas les plus honnêtes, mais les plus assurés. Si l'on peut dire à sa décharge qu'en pensant à son avantage, il n'oubliait pas celui de sa patrie, il se trompe sur ce dernier, comme il s'était souvent trompé sur le sien propre ; enfin il n'est pas mieux inspiré quand il cherche dans la domination d'un tyran la grandeur de l'Italie, que lorsqu'il voit pour lui-même la seule chance de fortune dans l'amitié dédaigneuse des Médicis.

Celui de ses ouvrages qu'on appelle ordinairement *Le Prince* donne surtout matière aux attaques dont on poursuit l'auteur. Il l'avait modestement intitulé *Opuscule sur les Principautés :* on y prétend voir l'idéal du prince, comme le conçoit Machiavel, et non de courts préceptes sur l'art « d'acquérir, de garder, de perdre le pouvoir ». C'est lui-même qui marque ainsi l'objet de son livre dans la lettre dont nous avons cité des extraits. Il ajoute que ce travail ne pouvant qu'être agréable à un prince, et surtout à un prince nouveau, il l'adresse « à la magnificence de Julien » des Médicis. On peut voir dans la dédicace des *Discours*, que Machiavel lui-même regardait comme une bassesse cette

coutume de dédier des livres aux princes; il le fait cependant avec une humilité qui révolte chez un si grand esprit. Julien, étant mort, cède sa place, sur le frontispice comme au pouvoir, à Laurent II qui peut seul, désormais, être utile, et le but d'utilité personnelle est si manifeste que l'auteur ne voulait point, durant sa vie, livrer son ouvrage au public. Quel moyen de croire avec Rousseau que Machiavel fait, sous une forme ironique, le livre des républicains, et qu'il donne des conseils aux peuples, comme se l'imaginent Alfieri et Foscolo? En principe, il paraît absurde, on en tombe d'accord avec eux, de faire la cour aux princes en dévoilant les moyens et les ressorts de la tyrannie; mais Machiavel n'en montrait l'usage qu'à ceux qui en pouvaient user. Il a si peu le dessein de leur nuire, que, s'il expose les mauvaises pratiques, c'est parce qu'elles réussissent, et il recommande surtout les bonnes, par exemple d'éviter tout ce qui rend le pouvoir méprisable ou odieux, de ne point porter atteinte à l'honneur ou à la propriété des citoyens, d'honorer la noblesse et de donner satisfaction au peuple, politique propre à consolider les trônes, et non pas à les renverser.

Ce qui excuse ce chef-d'œuvre de n'être ni un livre de morale, ni même un livre moral, c'est sa destination. Un Médicis eût bien ri si on lui eût parlé de ses devoirs, et la plus grande publicité donnée à ces maximes n'eût choqué personne, au seizième siècle, même parmi les opprimés. Machiavel exprime avec une profondeur incomparable les idées de son temps. Il en était par son indécision sur les limites du droit naturel, par son in-

différence pour les principes, par ses superstitions étranges; il croyait à des légions d'êtres célestes combattant dans l'air à l'arrivée de Charles VIII; il tenait pour certaine l'intervention du tonnerre dans les affaires de ce monde. S'il porte dans l'étude des choses présentes une pénétration sans pareille, il n'a pas, quoi qu'on en dise, le moindre pressentiment de l'avenir. Cet esprit moderne qu'il a méconnu l'en a châtié en formant de son nom le mot mal famé de machiavélisme; mais n'oublions pas que le machiavélisme, antérieur à Machiavel, régnait depuis des siècles, dans le conseil des Dix à Venise, et qu'Alexandre VI, Ludovic le More, Louis XI, Ferdinand le Catholique, pratiquaient cette doctrine. Dans ses Mémoires Comines la justifiait; et bien avant que Machiavel eût publié ses tristes préceptes, Gonzalve de Cordoue en résumait l'esprit quand il disait que la toile d'honneur doit être d'un tissu lâche. Enfin le *Prince* ne parut qu'avec le privilége d'une bulle pontificale qui en recommandait la lecture, comme très-salutaire aux chrétiens.

Elle ne l'est pas pour nous, et nous n'y voyons qu'un objet de curiosité ou de méditations politiques; mais elle put le paraître, parce que Machiavel donnait, un des premiers, l'exemple d'étudier les faits par l'analyse, selon la méthode moderne, avec une entière liberté d'examen. « Mon dessein, dit-il, étant d'écrire une œuvre « utile à qui peut la comprendre, il m'a semblé convenable de m'attacher à la vérité effective des choses « plutôt qu'à l'idée que s'en fait l'imagination. Beau« coup ont imaginé des républiques, des principes qu'on

« n'a jamais vus ni connus. Il y a tant de distance entre « la manière dont on vit et celle dont on devrait vivre, « qu'à laisser ce qui se fait pour ce qui devrait se faire « on apprend plutôt à se perdre qu'à se préserver (1). » Bacon approuve Machiavel : « Rendons-lui grâces, dit-il, « ainsi qu'aux écrivains de ce genre qui, ouvertement « et sans dissimulation, exposent ce que les hommes ont « coutume de faire, et non ce qu'ils devraient faire. »

Tel est, en effet, le mérite de Machiavel comme historien des idées; mais il n'eût pas nui à l'exactitude de l'observateur d'y joindre parfois l'indignation du moraliste ou de l'honnête homme, et l'on ne peut se défendre de croire que l'auteur du *Prince* ne l'a jamais éprouvée; car s'il parle avec regret « de ces temps d'or où chacun peut garder et soutenir les opinions qu'il préfère, » on trouve dans ses *Discours*, dont l'objet n'est plus de donner des conseils aux oppresseurs, cette phrase regrettable où il revient trop aisément aux désolantes théories du *Prince* : « si quelqu'un veut détourner un peuple ou un prince d'en venir à un accommodement, il n'y a pas de moyen plus sûr et plus solide que de lui faire commettre quelque crime bien grave contre celui avec lequel on veut qu'il ne puisse s'accorder. » De telles perfidies n'étaient pas rares au seizième siècle; mais il en fallait nommer les auteurs, au lieu de laisser croire que celui qui raconte a eu le triste honneur de l'invention.

A dire vrai, ce n'est pas le succès qu'admirait Machiavel; c'est l'art de bien jouer la partie. Le héros de ce fin politique est César Borgia, dont toute l'habileté

(1) *Le Prince*, chap. IV.

n'a pourtant abouti qu'à un échec. « J'imiterais certainement ses actes, écrit Machiavel à Vettori, si j'étais prince nouveau. » Honteux modèle, dira-t-on ; mais en ce temps-là, y en avait-il donc de meilleurs ? Ce fils de pape ne fait dans la postérité si mauvaise figure que par la honte de sa naissance ; s'il unit, comme les autres princes, « l'astuce du renard au venin de la vipère, à la cruauté de la hyène, » il n'a du moins « ni l'ineptie, ni la timidité du lièvre. » On ne saurait admettre, malgré son ambition et ses talents, qu'il fût pour Machiavel le libérateur futur de l'Italie, et tout ce qu'on peut concéder à ceux qui voient dans le panégyriste d'un si méchant homme un des premiers partisans de l'indépendance, de la liberté, de l'unité italienne, c'est qu'il rend un service involontaire en donnant des armes à l'opprimé aussi bien qu'à l'oppresseur et qu'il comble ainsi la distance qui les avait jusques alors séparés.

Au fond, toutefois, Machiavel est patriote. Sans doute l'éloquente adjuration qu'il adresse aux Médicis, en terminant son ouvrage, produirait plus d'effet, si elle avait quelque lien avec les pages qui précèdent, mais elle n'est point une vaine amplification de rhétorique, et le même homme qui analyse froidement les criminelles pratiques des princes, veut un pouvoir fort pour sauver l'Italie, donne aux peuples italiens de sages conseils, et, dans le nombre, celui de former une armée nationale qui les affranchisse du fléau des mercenaires. La morale même trouve sa place dans l'énigme de ce livre, où elle est recommandée quand on y peut voir le meilleur moyen de réussir. Machiavel conseille la pitié,

pourvu qu'elle ne dégénère pas en faiblesse; il constate les avantages de la bonne foi, de l'intégrité; il condamne les confiscations, et il pense que chacun doit préférer l'obscurité privée à la plus brillante couronne, s'il faut, pour être roi, sacrifier la vie de ses sujets.

Si l'on veut considérer *le Prince* comme œuvre de philosophie et d'art, on y louera une netteté, une finesse, une force incroyables dans l'exposé des moyens de la tyrannie. Mais quand Machiavel, abandonnant la politique telle qu'on la fait sous ses yeux, s'élève aux considérations abstraites sur l'origine des sociétés, sur les diverses formes des gouvernements, sur leurs inconvénients et leurs avantages, sur l'ordre dans lequel ils se succèdent, il n'est plus, comme l'a remarqué M. Janet, qu'un disciple peu original des anciens, et l'on trouverait dans Polybe, dans Aristote même, les principales idées qu'il développe sur ce sujet. Quand il se sépare de ses maîtres, c'est aux dépens de la justesse. Il déclare que si le tyran est pervers, c'est qu'il faut l'être pour vivre avec les hommes et pour les dominer. Combien Aristote n'est-il pas plus profond et plus vrai, quand il établit que la tyrannie même est la véritable raison de la perversité du tyran !

Ces hautes spéculations sont, en général, ce qu'on cherche le moins dans *le Prince*, analyse impassible de l'âme humaine, telle que la faisait alors le pouvoir, et des règles de ce jeu cruel qu'on nomme la politique et le gouvernement. Machiavel ne fait pas plus l'éloge de la tyrannie qu'il n'offre aux peuples ses conseils pour la renverser; il la hait et il la croit durable, là est le secret

des affirmations si mal comprises de cet esprit vigoureux et avide d'action, qui ne crut pas sa dignité intéressée à porter sans retour, dans une austère retraite, le deuil de ses espérances. Il ne mérite pas les apologies démocratiques et nationales qu'on lui décerne aujourd'hui ; il méritait moins encore les violentes invectives dont les trois derniers siècles l'ont poursuivi.

Tout d'abord on prit ce court ouvrage pour parole d'Évangile. Guicciardin, Juste-Lipse en adoptent ou plutôt en sucent les principes, sans se douter qu'on y puisse rien incriminer. On les incrimina pourtant, et c'est du sein de l'Église que partit le signal de l'attaque. Il fut donné par le cardinal anglais Pole, et les Jésuites, chose étrange ! se distinguèrent bientôt par leur ardeur à les combattre. Le père Lucchesini qui était de leur compagnie, le père Possevin qui aspirait à en être, exhalèrent leur indignation dans une prose médiocre ; on accusa l'un d'avoir réfuté sur ouï-dire un ouvrage qu'il n'avait pas lu, et l'autre ayant eu l'imprudence d'intituler le sien *Sottises découvertes dans les œuvres de Machiavel*, les libraires, suivant leur usage d'abréger les titres des ouvrages qu'ils débitent, mettaient en vente les *Sottises du père Lucchesini.* Machiavel eut encore d'autres défenseurs, quelquefois plus hardis. Le concile de Trente pouvait bien condamner *le Prince*, qui jusqu'alors avait circulé librement, et le président Gentillet, un réformé, le réfuter au lendemain de la Saint-Barthélemy, en accusant Machiavel de « scélératesse, bestise et lourdise ; » mais Bernard Giunta avait ôté par avance tout crédit à ces injures en montrant, pour

soutenir le livre sorti de ses presses, qu'on ne peut enseigner la botanique et la médecine, sans faire, du même coup, connaître les poisons.

C'est sans doute pour mieux soutenir Machiavel que ses admirateurs prétendirent trouver un sens caché dans ses écrits. Cette idée fit fortune et ouvrit carrière aux plus nombreuses, aux plus bizarres interprétations. Nous n'avons pu qu'en passant indiquer les principales; elles n'ont pas prévalu contre le sentiment général. Ce qui a surtout nui à Machiavel, c'est le goût qu'ont eu pour *le Prince* tous les despotes. Charles-Quint, dit-on, le maniait sans cesse; Catherine de Médicis l'appelait sa Bible; Henri III et Henri IV l'avaient sur eux quand ils furent assassinés, Mustapha III le fit traduire en langue turque, Sixte-Quint en rédigea lui-même un résumé, et si Frédéric II de Prusse le réfutait, c'était pour ne pas laisser voir à quel point il en avait profité; enfin Napoléon lui-même l'étudiait avec soin. Comment des peuples opprimés eussent-ils fait la distinction subtile du conseil et de la peinture? Ils y virent, ils y détestèrent le code de la tyrannie, et les Italiens seuls purent applaudir, par amour de leurs grands hommes, aux honneurs tardifs que rendit à Machiavel Léopold I[er] de Toscane, lorsqu'il lui éleva un tombeau dans l'église de Santa Croce, panthéon glorieux des plus illustres morts de ce pays.

L'auteur du *Prince* était digne de cet hommage, mais surtout pour d'autres écrits plus purs et plus étendus. Celui qui nous est parvenu sous le titre de *Discours sur la première décade de Tite-Live*, est une vaste com-

position répartie en trois livres, qui donne la plus haute idée des connaissances et de la profondeur de Machiavel. Sur ce sujet des causes de la grandeur romaine, qui devait inspirer après lui deux des plus grands esprits dont l'humanité s'honore, il a écrit, le premier, des pages qu'on n'a point surpassées. Il analyse, il développe ce que Bossuet résume, et se distingue de lui, comme de Montesquieu, par une application constante des faits anciens aux intérêts modernes. Ce continuel rapprochement, qui relève le présent en éclairant le passé, fait la principale originalité des *Discours;* il suppose cette idée fondamentale, qu'on peut trouver dans l'histoire des analogies constantes, et, par suite, en tirer, pour la politique, des principes et des enseignements fondés sur l'expérience. Machiavel eut seulement le tort de croire que des circonstances analogues produiraient invariablement des conséquences semblables, et que la même cause devrait avoir, malgré la différence des temps et des hommes, les mêmes effets. On obtient par un tel raisonnement des probabilités, mais non pas la certitude; la rigueur déductive n'est donc qu'apparente, et l'on a peine à comprendre qu'un si puissant esprit s'y soit trompé. Il est vrai qu'il se trompe aussi par trop de confiance en Tite-Live, dont il admet les fables au point d'en chercher l'équivalent dans l'histoire moderne; mais la connaissance qu'il a de celle-ci le préserve de tomber dans des superstitions trop grossières.

Quant au style de cette œuvre, simple et froid d'ordinaire, didactique en quelque sorte, il s'échauffe, dès que la matière le comporte, sans rien perdre de sa

lucidité. Trop peu soigneux de l'ordre et de la méthode dans ces réflexions écrites à mesure qu'elles se présentent, Machiavel a, du moins, une logique naturelle qui permet de retrouver la suite des idées, alors même qu'elle paraît interrompue. Heureux s'il n'eût semé ce chef-d'œuvre de maximes trop conformes à celles du *Prince* ! Tout ce qu'on peut dire, pour défendre les *Discours*, c'est qu'elles y sont relativement peu nombreuses. Si Machiavel n'a jamais contre le mal ces haines vigoureuses dont parle Molière, après tout il préfère le bien, il regrette la liberté, il condamne la tyrannie, il n'admet pas qu'on aime mieux être Nabis qu'Agésilas, Phalaris que Timoléon, Denys que Dion, César que Scipion. « Qu'on ne s'y trompe pas, dit-il, César n'est loué par les « auteurs que parce que sa fortune les a corrompus et la « durée de son pouvoir effrayés. Ce pouvoir en se perpé-« tuant sous son nom, ne permettait pas aux écrivains de « parler librement de lui. Mais qui veut connaître ce « qu'ils en eussent dit, s'ils avaient été libres, n'a qu'à « voir ce qu'ils disent de Catilina. César est d'autant « plus exécrable qu'il faut plus haïr celui qui a fait le « mal que celui qui l'a voulu faire. »

Cette haute intelligence du passé surprend au lendemain du jour où avaient paru les informes histoires de Léonard Arétin, de Poggio, du pédant Bembo. Ces trois auteurs ne l'emportent guère, par la critique, sur Dino Compagni, sur les Villani, et ils ont, dans la narration, moins d'habileté qu'eux. Dans les *Discours*, pour la première fois depuis l'antiquité, le récit des événements est autre chose qu'une vaine série d'annales. Le pape Clément VII

avait chargé Machiavel d'écrire une histoire de Florence, et, ce qui paraît singulier, de n'y ménager personne; mais ce politique prudent connaissait trop les hommes pour voir un ordre formel dans cette recommandation, et pour y obéir de tout point. Il prodigua donc l'éloge aux Médicis et ne reprocha qu'avec des ménagements extrêmes au Saint-Siége son népotisme séculaire et ses constants appels à l'étranger. A part cette concession qu'il crut devoir à sa fortune, Machiavel raconte dans ses *Histoires florentines* les événements accomplis dans sa ville natale, depuis la fondation de Florence jusqu'à l'an 1492, avec une sincérité parfaite et un art tout nouveau. Il néglige plus qu'on n'avait fait jusqu'à lui les événements militaires, il s'attache à ceux qui font mieux paraître la vie des peuples, il expose les troubles populaires, et, par la vérité saisissante de ses tableaux, dissipe la fatigue que produirait l'accumulation des détails. Il sait, d'ailleurs, les ramener au fait principal comme à leur centre et ne leur donner que le relief qui leur convient; il sait surtout provoquer cette sorte d'intérêt qu'on ne rassasie qu'en présentant, après les faits, leurs résultats.

C'est par ses vues d'ensemble qu'il est au-dessus de ses devanciers, et même qu'il n'a pas de modèles dans l'antiquité. Elle n'a rien qu'on puisse comparer à ce premier livre des *Histoires florentines* qui prélude au récit restreint des événements dont une seule ville est le théâtre, par un rapide coup d'œil sur le monde, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à l'établissement des communes italiennes. Jamais la rectitude du jugement

n'est obscurcie par l'éclat de l'exposition ; rien ne ressemble moins à ces longs et mortels préambules des chroniqueurs, vrais morceaux d'apparat, qui remontent invariablement à la naissance du monde. Dans cet ouvrage, le style a plus de simplicité encore que dans les *Discours*, sans avoir moins de vigueur, de concision et même d'élégance : toujours calme et naturel, il marque, à l'occasion, les hommes et les choses d'un trait animé ; habilement mêlé d'amples périodes et de phrases d'une brièveté nerveuse, il ne ressemble point à celui de Boccace, qu'on proposait alors en exemple à tout écrivain. Machiavel dédaigne le luxe des phrases, et le comble de son art est de rendre avec clarté des idées neuves, sans avoir besoin de multiplier les images et les ornements.

Cette qualité, qui est la marque particulière de son style, se retrouve dans tous ses autres écrits. Ses *Dialogues sur l'art de la guerre*, où il combat l'institution des mercenaires et recommande le développement de l'infanterie, ont obtenu le plus grand succès que puisse souhaiter un écrivain, l'adoption des idées qu'il défend par les générations postérieures. La *Vie de Castruccio Castracani*, tyran de Lucques et destructeur des libertés de cette ville, est une sorte de roman historique à la manière de Xénophon, où un petit nombre de faits réels servent de fondement et de point de départ à un récit idéal. On peut passer sommairement sur divers opuscules politiques où Alfieri trouve assez de prédictions, vérifiées depuis, pour faire de Machiavel un prophète politique. On prend plus d'intérêt à ses *Légations*, rédigées dans le style clair, quoique diffus, de l'homme d'État dont le

principal souci n'est pas de bien écrire, mine féconde d'observations judicieuses et subtiles, propres à faire connaître les principaux hommes du temps, et tout ensemble, la personne de l'auteur. Sa correspondance, comme celle de quiconque a tenu un grand rôle, offre un attrait puissant, que redouble encore la variété. D'une lettre à l'autre, et quelquefois dans la même, Machiavel passe des questions politiques les plus graves aux nouvelles du jour, à ses occupations domestiques, à ses plaisirs, quelquefois peu avouables, mais qu'on osait, grâce à la liberté des mœurs, avouer à des amis.

On comprendrait moins, si l'on ne connaissait cette correspondance, que ce grand écrivain se soit donné le divertissement d'écrire une nouvelle. Il en écrivit plusieurs, mais une seule est restée, et elle suffit pour lui donner le premier rang parmi tous les conteurs d'un siècle qui en vit un si grand nombre. Tradition populaire, conte oriental, l'histoire de *Belphégor* est rajeunie par la conduite raisonnable, par le tour plaisant et animé, par toutes les grâces du style florentin qu'elle prend sous la plume de Machiavel. On croit généralement qu'en racontant les mésaventures d'un archidiable, envoyé par Pluton dans ce monde, sous la condition d'y prendre femme, et si malheureux dans son ménage qu'il retourne au plus tôt dans « l'autre enfer, » notre auteur peignait l'humeur acariâtre de Marietta des Corsini, sa femme, dont il avait eu cinq enfants; mais il était d'un caractère trop ferme, et sa conscience d'époux était trop chargée pour qu'il ait eu le désir ou le droit d'une telle revanche. Il vaut mieux ne voir dans

Belphégor qu'une œuvre charmante et gaie, exempte de toute misanthropie, ou de toute préoccupation personnelle, sans doute parce que, à l'époque où il l'écrivit, Machiavel, employé par les Médicis, était au comble de tous ses vœux.

La *Mandragola* au contraire, sa meilleure comédie, est d'un temps où il était de méchante humeur. « Par ces vaines pensées, dit-il dans le prologue, je cherche à égayer ma triste vie. Je ne saurais fixer mon esprit ailleurs, puisqu'on me défend de montrer d'autres talents dans d'autres entreprises, puisqu'on me refuse le prix de mes travaux. » L'aigreur l'emporte, et à l'heure même où il marque son dessein de faire rire, il menace tous ceux qui parleraient mal de lui. On ne saurait avec bienséance indiquer seulement l'intrigue d'une pièce dont le titre est le nom d'une herbe propre à faire cesser la stérilité des femmes : l'aventure que Machiavel met en scène s'était, dit-on, passée à Florence ; il sut l'orner de tous les agréments de son esprit, et l'on est surpris de trouver des parties si comiques dans un si grave esprit. Les diverses scènes de l'action habilement distribuées, les caractères tracés avec un art tout nouveau mais fondé sur l'observation, les plaisanteries piquantes et fines, les mœurs de Florence reproduites avec les plus délicates nuances de la prose toscane, une adresse non moins grande que dans l'histoire à grouper les personnages de manière à faire ressortir les principaux, sans trop effacer les secondaires, tels sont les mérites de cette comédie, vraiment originale, quoique inspirée par la lecture de Plaute, de Térence, et même d'Aris-

tophane, dont on assure que Machiavel avait le texte sous les yeux. Il a des inventions que n'a point dédaignées Molière, des comparses travestis en médecins et parlant un latin macaronique ; il rajeunit les personnages qu'il emprunte au théâtre latin ; de l'ancien parasite il fait un ami de la maison, et il y joint l'imposteur religieux, satire des mœurs monastiques, si chère au moyen-âge. On regrette d'ajouter que la licence du sujet se retrouve dans le dialogue ; mais il n'y a pas un écrivain de ce temps à qui l'on ne pût faire le même reproche, s'il est juste de reprocher au seizième siècle une liberté que les anciens avaient prise au moins aussi grande. Cette liberté ne choquait alors personne ; on la jugeait plus excusable sur la scène comique que partout ailleurs, et elle n'empêcha pas la *Mandragore*, c'est ainsi qu'on dit en français, d'être représentée devant le pape Léon X.

Les autres comédies de Machiavel n'ajouteraient rien à sa gloire, si la fécondité, même dans le médiocre, inutile au second ou au troisième rang, n'était encore un mérite au premier. La *Clizia*, imitée de Plaute et plus licencieuse encore que le modèle, la *Commedia* sans autre désignation, où l'on trouve plusieurs traits du caractère de Tartufe, qui témoignent de la perpétuité du modèle ; une traduction de l'*Andrienne* de Térence, une comédie en vers, de contexture assez faible ; tel est, en laissant de côté quelques essais sans prix, le théâtre de notre auteur.

On voit qu'il avait du temps pour tout, même pour les vers. Il en a fait qui ne manquent ni de mouvement ni de vigueur, pour discourir avec une malice familière

sur les événements de la politique et de sa propre vie durant le cours de dix années. C'est ce qu'on appelle ses *Décennales*. Il s'amusait encore à écrire des chants de carnaval inférieurs à ceux de Laurent de Médicis, des *Capitoli*, réflexions morales sur l'occasion, la fortune, l'ingratitude, l'ambition, où l'imagination poétique s'unit à une saine philosophie, où l'énergie domine, comme dans les *Décennales*, mais avec moins d'amertume. Le même agrément se retrouve dans *l'Age d'or*, fantaisie en prose que Machiavel imite de Lucius, de Lucien, d'Apulée, non sans rappeler d'une manière grotesque le voyage de Dante aux enfers.

Machiavel n'eût point consenti à être jugé sur ces débauches de son esprit en gaîté ; ses *Histoires* et ses *Discours*, voilà le fondement qu'il voulait donner à sa renommée. Pour son malheur l'*Opuscule des principautés* a détourné de ces deux ouvrages l'attention publique et jeté une fâcheuse équivoque sur cette gloire qu'on voudrait plus pure. L'équivoque règne dans les écrits de ce grand homme, et se retrouve jusque dans sa vie. « Torturé par la liberté, pensionné par la tyrannie, » son esprit allia aux plus hautes pensées les plus mesquines ambitions, mais il n'en a pas moins conquis l'immortalité. Ce qui la lui donne, « ce ne sont pas seulement quelques maximes implacables ; c'est une vue intrépide dans les abîmes du bien et du mal ; un esprit inébranlable au milieu d'affaires désespérées; la conscience des lois générales des États ; une sûreté de goût qui survit à la corruption du cœur ; une variété de tons infinie, avec une vigueur indomptable, depuis le conte

de fées, le chant burlesque, la haute comédie, jusqu'au sermon, à la stratégie, à la théorie politique et à l'histoire universelle, également à son aise sur les tréteaux ou dans l'assemblée des papes et des rois, dans la servitude et dans la liberté (1). »

(1) M. Quinet.

CHAPITRE VII

LE SEIZIÈME SIÈCLE.

II. — LA PROSE APRÈS MACHIAVEL

L'école politique : Bolera. — Giannotti. — Parula. — L'école historique : Guicciardin et son *Histoire d'Italie*. — Nardi. — Segni. — Varchi. — Adriani. — Ammirato. — Borghini. — Giambullari. — Angelo di Costanzo. — Porzio. — Les historiographes. — La nouvelle au quinzième et au seizième siècle. — Grazzini, dit Lasca. — Bandello. — Giraldi. — Erizzo. — Porto. — Le roman en prose. — Les dialogues. — *Le Courtisan*, de Castiglione. — Le style épistolaire. — Les ouvrages sur les arts. — Les Académies. — L'Académie de la Crusca. — Les harangues académiques. — Les querelles grammaticales. — Débats sur le nom de la langue. — Davanzati. — Le *Dictionnaire de la Crusca*.

La nécessité de commencer par Machiavel l'étude du seizième siècle nous a conduits à donner le pas à la prose sur la poésie ; avant de revenir à cette dernière, nous rappellerons les auteurs et les œuvres qui donnèrent à la prose peut-être trop vantée de cette époque son caractère définitif. Tandis que la langue rhythmée des vers, par les licences qui lui sont propres et qui la rendent si facile à un peuple né pour la parler, avait déjà assuré son triomphe, celui de la prose, moins agréable aux princes, dont elle ne servait pas les plai-

sirs, était contesté tous les jours. En l'année 1529, Romolo Amaseo soutenait à Bologne, devant Charles-Quint et Clément VII, que le latin devait régner seul et que l'italien ne convenait qu'à la populace. Cette opinion n'était plus générale, mais trop d'écrivains la partageaient encore, et la cour de Rome la soutenait avec trop d'obstination, pour que l'exemple de Machiavel, traitant dans sa langue les plus sérieuses matières, ne parût pas une hardiesse qu'on n'imitait point sans quelque témérité.

On l'imitait pourtant : ceux qui se servaient de l'idiome vulgaire gagnaient peu à peu du terrain sur les latinistes. On ne pouvait ni soutenir ni combattre les idées de Machiavel dans une autre langue que dans la sienne, puisqu'on s'adressait aux mêmes lecteurs. Ses disciples et ses adversaires furent donc au nombre des premiers prosateurs de ce temps. Botera, qui abandonna la Compagnie de Jésus pour faire l'éducation des jeunes princes de Savoie, remplit d'idées justes et neuves sur la richesse des nations le livre qu'il intitula *Ragione di stato*, mais on pourrait l'accuser de n'avoir fait qu'une utopie, puisqu'il parle des hommes tels qu'ils doivent être, au lieu de les voir tels qu'ils sont. Par là tombe toute comparaison entre Botera et Montesquieu, qui lui devrait, suivant les Italiens, l'idée de l'*Esprit des lois*, comme Rousseau à Gravina celle du *Contrat social* : c'est un travers commun chez nos patriotiques voisins de chercher dans la littérature de leur pays l'original des ouvrages qui ont obtenu en France le plus de célébrité.

Le Florentin Giannotti (1494-1563), bien supérieur à Botera, étudie dans deux ouvrages qui se complètent l'un par l'autre, le principe démocratique et l'aristocratique, représentés par les républiques si opposées de Florence et de Venise. Loin de voir dans la justice la première condition d'un bon gouvernement, Giannotti le veut, comme le voulait Machiavel, fort à tout prix, quoique à la violence et à la perfidie il préfère, pour atteindre le but, la sagesse, l'expérience, le patriotisme. S'il parle d'intérêts plus que de droits et de devoirs, il est moral en ce sens qu'il ne prêche pas l'immoralité, ou, si l'on préfère, qu'il n'en déroule pas les avantages : après Machiavel, c'est un progrès.

L'étude de Uberto Foglietta (1518-1581) sur la république de Gênes ne pourrait être comparée que pour le fond des choses aux deux livres de Giannotti, dont cet auteur obscur n'a pas le talent. Il y a plus de médiocrité encore dans le discours où Sebastiano Erizzo (1522-1585) explique les principes et les transformations successives des gouvernements; dans les quinze dissertations, également appelées discours, où l'élégant mais ennuyeux Bartolommeo Cavalcanti (1503-1562) traite des républiques; dans les ouvrages de Ciriaco Strozzi et de Francesco Sansovino sur les mêmes matières. C'est surtout à Venise qu'on s'y attachait, soit à cause de l'admiration exagérée qu'inspirait le gouvernement des Dix, soit parce que les traditions de la noblesse vénitienne entretenaient le goût de ces travaux. C'est à Venise que naquit en 1540 Paolo Paruta qui l'emporte sur les autres théoriciens politiques autant qu'il le cède à Machia-

vel. L'*Histoire de Venise* et l'*Histoire de Chypre*, quoique fort estimées, n'auraient pas assuré peut-être le second rang à Paruta, s'il n'avait fait un pas de plus que Giannotti, en revendiquant sans détour les droits de la morale, au lieu de ne leur marquer son respect qu'en s'abstenant de les outrager. La perfection de la vie politique est le sujet d'un troisième ouvrage (*Della perfezione della vita civile*); elle consiste, suivant le Vénitien, dans la pratique de toutes les vertus, et il justifie par des exemples cette idée propre à étonner son temps. Il réfute les idées de Machiavel sans l'attaquer; il lui emprunte même sa méthode ; il n'y avait plus de hardiesse à combattre les théories du maître, depuis que le cardinal Pole et bien d'autres en avaient donné l'exemple. Paruta n'aurait donc qu'un faible mérite, si l'on ne louait de lui que son indépendance sur les questions de morale ; mais il est savant, et sur les points mêmes où la morale n'est pas intéressée, il sait avoir une opinion personnelle et contredire ses devanciers.

Il paraîtrait excellent s'il s'élevait des considérations particulières aux idées générales. Faute d'ampleur dans l'esprit, il reste Vénitien, municipal comme les anciens chroniqueurs, même dans ses *Discours politiques*, le meilleur de ses ouvrages. Il y présente, sur les gouvernements de l'antiquité et des temps modernes, des aperçus nouveaux, qu'on prétend retrouver dans les *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains*. Montesquieu, s'il a connu Paruta, a su s'approprier, par l'art de l'exposition et la magie du style, des idées qui semblent insignifiantes, dans les *Discours politiques*, par

la faiblesse de l'expression. Mauvais écrivain en un temps où l'on exprimait presque avec trop d'art la pensée, plein d'incorrections, de redites, de périodes trop longues, sans pureté comme sans élégance, Paruta conserve cependant une dignité d'accent qui est moins un mérite de son style qu'un trait de son caractère.

Tous ces théoriciens de la politique n'eussent transmis à la postérité que de vagues rêveries, s'ils n'avaient appuyé leurs opinions sur l'histoire du passé. L'histoire qui les soutient était alors racontée pour elle-même par un grand nombre d'auteurs et tient une place considérable parmi les écrits en prose, au seizième siècle. Si le plan de cet ouvrage n'excluait les écrivains qui ont employé la langue latine, il faudrait parler ici de Paolo Giovio ou Paul Jove, évêque courtisan que n'entrevit jamais son diocèse de Nocera, historien inexact et de mauvaise foi, mais curieux à lire dans l'*Histoire générale de son temps*, qu'il nous a laissée. Ceux qui ont préféré la langue vulgaire pourraient être répartis en deux classes, suivant que leur éducation s'était faite sous les auspices de la liberté ou sous le joug de la tyrannie. Les uns ont une force de talent qui manque aux autres : le premier de tous est Francesco Guicciardini, contemporain de Machiavel et son ami.

Guicciardin était né à Florence d'une famille illustre, mais appauvrie, et fort occupée, depuis plusieurs générations, à refaire sa fortune. A l'âge de vingt-neuf ans, il était parti, comme ambassadeur de la république florentine pour la cour de Ferdinand le Catholique qui, à défaut de Machiavel, eût inventé le machiavélisme. La

restauration des Médicis ayant mis fin à cette mission, Guicciardin fut l'humble serviteur des nouveaux maîtres tant qu'ils dispensèrent les grâces; il sut rester neutre, pour n'être point victime, entre les Français et Florence, à l'heure de Marignan; il devint avocat consistorial, gouverneur de Modène et de Reggio, président des Romagnes, par le choix de Léon X, d'Adrien VI, de Clément VII, succession de faveurs d'autant plus surprenante, que chacun de ces papes destituait, en ceignant la tiare, les créatures du règne précédent. Florence ayant reconquis sa liberté, Guicciardin offrit d'abord avec empressement ses services, et ne les refusa que lorsqu'il prévit un changement prochain.

Il se réservait de nouveau pour les Médicis, dont il conduisit le parti après leur dernier triomphe, et dont il brigua l'alliance pour sa fille; mais l'astucieux Cosme, qu'il avait poussé au pouvoir pour en faire son gendre, préféra un mariage politique, et, jaloux de gouverner seul, renvoya dans une retraite forcée cet ami aux dehors austères, qui n'avait trouvé dans l'intrigue ni la puissance ni le bonheur. Il n'y a d'unité dans cette vie troublée que celle qui consiste à voir en toutes choses l'intérêt personnel. Giucciardin se répand contre le clergé en violentes injures, dans des écrits qui ne parurent qu'après sa mort; il ne blâme Luther que de ses attaques contre le dogme, et cependant il sert le pape avec autant de zèle qu'il sert les Médicis. Il se soumet aux vues les plus contraires aux siennes, non en sujet qui cède à la force ou en citoyen qui plie sous la loi du nombre, mais en instrument qui exécute, fût-ce au prix

d'atroces rigueurs, des desseins qu'il désapprouve; il contraint ses compatriotes à subir un joug qu'il déteste lui-même, et il poursuit ses plus chers amis sans relâche, quand ils essayent de le secouer.

Loin d'être un politique de génie, il n'est donc qu'un empirique, conservateur de l'ordre établi tant qu'il en espère l'avancement de sa fortune, partisan du pouvoir d'un seul, avec cette condition dérisoire que le despote soit homme de bien. Les vues libérales, constitutionnelles même qu'on lui prête, en transportant au seizième siècle des mots et des idées modernes, tiennent moins de place encore dans sa pensée que l'indépendance ou l'unité de l'Italie dans celle de Machiavel. Comme Machiavel, il a des maximes immorales : il ne veut de la fraude que par exception, mais il ne la bannit point de la politique, et ses réserves à cet égard n'ont pour but que de lui acquérir la réputation d'honnêteté qu'il recherche, peu soucieux d'ailleurs de la mériter. Il recommande de nier, eût-on contre soi l'évidence, de faire des promesses, ne dût-on pas les tenir, de ne laisser connaître le fond de notre pensée ni à nos proches, ni à nos plus intimes amis.

Il serait surprenant que ce caractère sans noblesse se fût allié à un talent de premier ordre. Les lettres familières de Guicciardin manquent d'agrément et même de style; elles dénotent un esprit naturellement sans grâce et pesant. Dans ses lettres d'affaires, froides et compassées, il paraît chagrin et perd singulièrement à être mis en regard de Machiavel. C'est comme historien que ce triste homme d'état a mérité de vivre. Son *Histoire*

d'Italie, heureux fruit de la retraite où Cosme de Médicis l'avait relégué, embrasse la période agitée où les provinces de l'Italie ont reçu les constitutions despotiques dont la révolution française put seule les affranchir un instant (1490-1534). Bien renseigné sur les événements, qu'il juge avec justesse et qu'il raconte avec une sincérité qu'on admirerait davantage, si, pour ne pas troubler sa vie, il n'avait ajourné à sa mort la publication de ce travail, Guicciardin jette de vives lumières sur l'art de la guerre, sur les négociations et les traités; il écrit d'un style pur et correct, qu'il travaillait beaucoup, on le voit à l'infériorité des quatre derniers livres, auxquels il n'eut pas le temps de mettre la dernière main. C'est une preuve de sagacité, et, dans une certaine mesure, de patriotisme, d'avoir préféré à l'idiome toscan, qu'il parlait de naissance, mais dont la vivacité gracieuse ne pouvait être goûtée hors de la province, la langue commune de la nation pour rédiger une histoire d'Italie. Cet ouvrage, qui efface, pour la première fois, les frontières factices tracées par la politique, n'a son modèle ni à Rome ni en Grèce, où une ville était tout l'État, et crée, en quelque sorte, par un heureux pressentiment de l'avenir, ce dont le hasard et les fautes des hommes avaient privé la péninsule, l'unité d'existence et la conformité d'intérêts.

Cette vue de génie est un titre à la reconnaissance des Italiens, mais elle ne fait pas de l'*Histoire d'Italie* un chef-d'œuvre : les défauts de Guicciardin sont graves et nombreux. La ruine de son ambition ayant assombri son humeur, il ne voit et ne dit que le mal; il blâme tout

dans le seizième siècle, si grand malgré ses misères et ses violences. Souvent, les narrations, les descriptions sont horribles plutôt que pathétiques, on regrette la profondeur, la vie, le coloris des anciens. On s'irrite de réflexions froides et longues aux endroits où l'on voudrait courir, s'échauffer, ou, du moins, n'être pas refroidi. Dans les portraits, comme dans tout le reste, les détails mal groupés s'ajoutent sans fin les uns aux autres, plutôt qu'ils ne forment un ensemble, et rompent, par leurs disparates, l'unité du personnage ou du sujet. C'est que Guicciardin comprend mieux les peuples que les hommes; il saisit les traits généraux plutôt que les traits vivants, et, dans les hommes mêmes, qu'il fait à son image, il voit toujours le calcul, jamais la passion.

Ses harangues, car il en a, comme tous les historiens de son temps et de l'antiquité, sont monotones, prolixes, et « sentent un peu, selon Montaigne, le caquet scholastique. » Toutes les beautés, en effet, y sont empruntées; il n'y faut voir qu'un pastiche de Tite-Live, un essai d'écolier, si l'on peut dire, fait par un homme grave et d'âge mûr. Le style, supérieur par la pompe et par le nombre, par la pureté peut-être, à celui de Machiavel, est gâté par une diffusion fatigante, par une succession continuelle de périodes lourdes, embarrassées, interminables, « ennemies des poumons, » comme dit Maffei. Le critique Boccalini imagine plaisamment qu'un Spartiate condamné, pour avoir dit en trois mots ce qui pouvait l'être en deux, à lire le récit que fait Guicciardin de la guerre de Pise, supplie ses juges, après avoir essayé d'obéir, de l'envoyer plutôt aux galères, de l'enfermer

entre quatre murailles ou même de l'écorcher vif.

Si l'on ajoute que malgré un instinctif et louable effort pour faire une histoire vraiment italienne, l'ouvrage, dépourvu de philosophie, conçu à un point de vue étroit, est d'une monotonie qui fatigue à la longue et ralentit l'intérêt; qu'en outre Guicciardin ne rapporte rien à la vertu, « en quoi, comme dit encore Montaigne, il est à craindre qu'il n'y ait du vice dans son goût ; » si l'on considère qu'il ne rachète point ce tort, comme fait Machiavel, par des qualités supérieures, et qu'on ne trouve en lui ni l'âme qui sent et s'émeut au spectacle du bien et du mal, ni le juge qui burine les arrêts de la postérité, on comprendra pourquoi, eût-il tous les mérites d'écrivain, d'orateur, de narrateur, de peintre, de philosophe qui lui manquent, il ne sera jamais qu'au second rang.

C'est au troisième qu'il faut reléguer les autres historiens de ce temps, quoique plusieurs l'emportent sur Guicciardin par la dignité personnelle, par la noblesse de l'âme et le désintéressement. Ainsi Jacopo Nardi (1496-1556) qui s'était préparé, en traduisant Tite-Live, à raconter l'épopée florentine, c'est-à-dire la révolution populaire de 1527, s'exilait au retour des Médicis, et terminait ses jours à Venise, dans la fière liberté de l'exil, plutôt que de rentrer dans Florence asservie ; mais les regrets de ses concitoyens, dont il restait l'oracle, le suivaient dans sa retraite, et l'estime universelle adoucissait son patriotique chagrin. Trop attaché peut-être aux vaincus pour être juste envers les vainqueurs, il put du moins venger, dans l'histoire, les fiers républicains qui avaient donné leur vie pour sauver leur honneur et

pour repousser les maîtres que leur imposait l'étranger. Plus de méthode et d'art, plus d'agrément et de vie en ce grave récit, et l'austère Nardi tiendrait parmi les narrateurs la place que ses vertus lui valurent parmi les meilleurs citoyens.

Bernardo Segni (1499-1559) appartenait également au parti démocratique, mais n'en prit pas avec autant d'ardeur les intérêts. Il vécut à Florence, sous les Médicis qu'il détestait, et s'il se tint à l'écart des affaires, il accepta des honneurs académiques, qui le rapprochaient des oppresseurs de son pays. La passion qu'il mit dans son histoire, dont le sujet n'est autre que celui de Nardi, lui fut inspirée en quelque sorte par les obligations de la piété filiale : il ne prenait la plume que pour défendre la mémoire de son oncle, Niccolò Capponi. Segni remplit ce devoir avec tant de zèle, que, de son vivant, l'ouvrage ne put voir le jour : des traductions d'Aristote et de Sophocle fondèrent seules la renommée de cet écrivain : il n'en fallait pas davantage, alors, pour obtenir la gloire. Les héritiers de Segni soumirent, après sa mort, ses manuscrits aux Médicis, qui, s'y trouvant maltraités, n'en permirent point l'impression, même expurgée, comme ils avaient fait pour Guicciardin. Il fallut recourir à l'expédient dont usèrent les libres penseurs, durant le dix-septième siècle et le dix-huitième : Fribourg rendit alors aux historiens de l'Italie le service que nos Français, plus tard, ne réclamèrent pas en vain des imprimeurs de Hollande et d'Angleterre. Entraîné par sa matière, Segni s'étendit plus qu'il n'avait d'abord résolu : il raconte les événements de l'histoire

florentine jusqu'en l'année 1555, non sans y mêler ceux qui s'accomplissent simultanément dans le reste de l'Italie et même dans les autres pays; mais ne perdant jamais de vue son objet, il sait donner à son récit de l'intérêt et de la clarté. Son style, plus étudié que celui de Nardi, ne manque ni de sobriété, ni de pureté, ni d'élégance. Par le tour académique de son esprit, Segni marque la transition entre les écrivains de la première moitié du siècle et ceux de la seconde. Le culte des lettres le console de la liberté perdue. Après lui, on n'a plus que le triste spectacle d'historiens uniquement occupés de leur style, peu jaloux d'être citoyens, et se souvenant à peine que leurs pères l'ont été.

De ces indifférents fut Benedetto Varchi (1502-1565). Par erreur sans doute, les Médicis, rentrant à Florence, l'avaient forcé d'en sortir : ils l'y rappelèrent bientôt, quand ils virent que leur despotisme n'avait rien à craindre de ce brillant mais timide esprit. Il s'était fait un nom par ses poésies, par ses ouvrages sur la philosophie et les mathématiques, par ses traductions des auteurs anciens. Sa courte *Histoire de Florence* n'embrasse qu'une période de dix ans (1527-1538), et se recommande par une élégance réelle, quoique plus monotone et plus prolixe encore que n'était celle de Guicciardin, et par une pureté de langage que Varchi recherchait au point d'y sacrifier l'intérêt. Cet historien donne d'utiles renseignements sur les constitutions municipales, mais il s'y complaît outre mesure, ne songe plus à son sujet, et rend inexplicable sa prétention de ressembler à Polybe et à Tacite, dont il n'a ni le jugement, ni l'éclat.

Tiraboschi l'accuse, non sans raison, d'avoir vendu sa plume. Il avait accepté, brigué peut-être les faveurs de Cosme des Médicis et consenti à écrire l'histoire de ce prince sur des documents qu'il avait fournis lui-même et destinés, comme il était naturel, à le montrer sous de favorables couleurs. C'est donc en vain qu'on fait un mérite à Varchi de sa sévérité pour les précédents Médicis, et des justes éloges qu'il décerne à quelques républicains : le plus subtil raffinement de la flatterie n'est-il pas de rehausser un prince en rabaissant ses prédécesseurs ? Les patriotes que loue cet annaliste de cour sont précisément ceux que les Médicis qu'il sacrifie avaient rencontrés pour adversaires ; quant aux ennemis du maître régnant, il ne leur ménage pas le blâme. Or Cosme, plus que personne, tenait à n'être pas confondu avec ses ancêtres : il les appelait des usurpateurs, et se prétendait prince légitime, comme élu du conseil des quarante-huit, qu'il avait à sa discrétion. Au lieu de se prêter à cette fantaisie, Varchi, s'il eût obéi à sa conscience, aurait réservé pour son hypocrite protecteur les sévérités de l'histoire, en se résignant, comme tant d'autres, à une publication posthume ; mais grièvement blessé par un assassin mystérieux, soit pour les vérités que contenait le premier livre de l'ouvrage, soit pour les révélations qu'on redoutait des suivants, il s'enferma dès lors dans les bornes étroites que fixe à la pensée un gouvernement ombrageux.

Giovan Battista Adriani (1513-1579) n'eut pas même à vaincre de légers scrupules pour écrire avec les mémoires ou commentaires que Cosme lui fournissait, une

histoire de ce temps qui continue jusqu'en 1574 celle de Guicciardin, sans en reproduire le style pur et travaillé, les considérations judicieuses et les sensibles efforts pour s'élever à la critique historique. Afin d'éviter les grossiers mensonges que propageait verbalement la flatterie, mais qu'un historien ne pouvait consigner par écrit sans se couvrir de ridicule, Adriani n'imagina d'autre moyen que de laisser des lacunes, nécessairement fort nombreuses, aux endroits scabreux.

D'insatiables besoins poussèrent Scipion Ammirato (1531-1601) à plus d'audace ou d'effronterie. Cet homme qu'on pourrait ranger parmi les politiques, que Cosme le grand duc avait fait son historiographe, qu'hébergeait et logeait le cardinal Ferdinand de Médicis, que protégeaient le duc d'Urbin et le pape Clément VIII, passait sa vie à solliciter et à crier misère. Si l'Académie de la Crusca l'appela le « nouveau Tite-Live » pour une histoire de Florence qui remonte à la fondation de cette ville, et dont le principal mérite est d'être la plus complète qui eût encore paru, c'est que des académiciens courtisans trouvaient leur compte à flatter indirectement le prince, en surfaisant un ouvrage qu'il s'était fait lire avant la publication, et qu'il approuvait. Depuis que la renommée d'Adriani et d'Ammirato ne se mesure plus qu'à leur talent, ils sont déchus du rang où leurs contemporains les avaient placés ; mais ils sont encore au-dessus de Borghini, dont les deux volumes sur les *Origines de Florence* dénotent pourtant, malgré bien des erreurs, une certaine connaissance des antiquités ; ils surpassent également ce Giambullari qui,

dans une *Histoire générale de l'Europe* écrite avec pureté, quoique sans critique, demande à des détails romanesques et peu croyables l'intérêt qu'il ne sait pas répandre sur les faits.

Tous ces historiens appartiennent à la Toscane ; mais l'époque est enfin venue où l'on en peut sortir. Angelo di Costanzo (1507-1585), grand auteur de sonnets et fort soigneux de son style, écrivait, vers le même temps, une *Histoire générale du royaume de Naples*, où il s'attache à réfuter son prédécesseur Collenuccio, dans un récit régulier et grave, dont reposent, sans en détourner, de judicieuses réflexions. On a longtemps laissé dans l'ombre un ouvrage élégant et court de Camillo Porzio sur la conjuration des barons contre Ferdinand de Naples, et dont la publication tardive est un des services rendus, de nos jours, aux lettres par Giordani. A Venise, Bembo traduisait en langage vulgaire l'histoire de cette ville qu'il avait d'abord écrite en son latin fleuri, avec une partialité qui ne recule pas devant l'apologie du sombre gouvernement des Dix. Combien Paruta n'est-il pas préférable, ne fût-ce que pour les réflexions politiques dont il orne ses deux histoires de Venise et de Chypre, et pour sa louable tentative d'expliquer, dans les pays dont il s'occupe, les événements qui s'y accomplissent, au moyen de ceux dont les contrées voisines sont le théâtre, sans que la méthode en souffre et qu'on perde de vue le sujet ! Chaque ville, à cette époque, avait ses historiens, mais la plupart écrivaient en latin et manquaient d'un talent véritable. Telle était pourtant leur supériorité sur les plus renommés dans le reste de

l'Europe, qu'on venait, de toutes les cours étrangères, demander à l'Italie des historiographes. C'est ainsi que Paolo Emili écrivit en langue latine une histoire de la France, Polidorio Virgilio de l'Angleterre, Lucio Marineo de l'Espagne, et plusieurs autres de l'empire allemand. Aucun de ces écrivains, si l'on excepte Guicciardin et Machiavel, n'avait pour la vérité le respect qui lui est dû : le désir d'orner leur récit les poussait à des inventions de fantaisie qui ne conviennent qu'aux œuvres d'imagination.

Il valait mieux y revenir sans détour, écrire des contes, des nouvelles, des romans, sorte d'ouvrages assez semblables, quand ils ont pour fondement un fait historique, à l'histoire telle qu'on l'entendait en Italie dans la seconde moitié du seizième siècle. Le quinzième avait eu quelques conteurs ; mais quoiqu'ils écrivissent en latin, ils firent mauvaise figure dans cet âge de l'érudition. Les *Facéties* de Poggio Bracciolini ne doivent d'être connues qu'à leur caractère licencieux ; les nouvelles en prose de Burchiello, de Luigi Pulci ne le seraient point sans la curiosité tardive qu'ont les époques blasées sur les chefs-d'œuvre, d'exhumer les écrits les plus dignes d'oubli. Les soixante-onze *Porrettane*, que Giovanni Sabadino écrivit pour distraire Andrea Bentivoglio, dont il était le secrétaire, n'eurent qu'une vogue de peu de jours, et celle qu'obtint Masuccio de Salerne pour son spirituel mais incorrect *Novellino*, s'explique par le plaisir que prend la malice populaire aux récits où les abus religieux sont tournés en ridicule, où l'on voit les culottes miraculeuses de saint Griffon portées en

procession, un bras de saint Luc ressuscitant les morts, le Paradis vendu dans Rome à prix d'argent. Au seizième siècle, la faveur qu'obtient la langue vulgaire rejaillit sur les recueils de nouvelles. Le *Belphégor* de Machiavel, conte sans prétention, suscite d'innombrables récits très-prétentieusement travaillés. Ce n'est plus au gros du public qu'on cherche à plaire, il n'a de goût encore qu'aux romans de chevalerie; c'est aux raffinés qui prisent par-dessus tout les délicatesses du style, les élégances de la diction. L'imagination, chez des esprits médiocres, n'ayant plus assez de confiance en elle-même, s'appuie à celle d'autrui et multiplie les pastiches de Boccace, qui est déjà un ancien, pour un peuple dont le goût a si rapidement changé. Ce n'est point par leurs nouvelles que Firenzuola, qu'Alamanni ont mérité de vivre. Strapparola, sans l'indécence de ses pensées et le cynisme de ses expressions, n'eût pas obtenu le succès, qui ne lui fit point défaut parmi ses contemporains. On se tairait, enfin, sur les nouvelles de l'Arétin et de Parabosco, si l'on n'y trouvait, dans deux personnages, une lointaine ressemblance avec le Tartuffe et l'Elmire de Molière.

Le plus renommé de ces imitateurs, Anton-Francesco Grazzini, mieux connu sous le surnom de Lasca, qu'il voulut porter dans les sociétés littéraires (1503-1583), ne réussit qu'à moitié dans le genre de la nouvelle. Ce qui lui a nui, c'est d'avoir fait des études insuffisantes, que ne réparèrent jamais complétement ni la lecture des anciens, ni le commerce des beaux esprits ; c'est surtout de n'avoir pris la plume que pour ajouter aux

médiocres profits de son métier d'apothicaire. Ses trente récits, qu'il destinait à divertir les convives de trois soupers, sont, pour ce motif, intitulés *Cene :* c'était la mode, alors, de grouper plusieurs nouvelles sous ces titres vagues, soupers, nuits, délassements. Lasca ne sait pas garder le ton d'un sujet : il termine en plaisanterie ou par le ridicule tel conte qui aurait dû tirer des larmes. Mais il y a de la gaieté dans l'invention, et un style qui charme les Italiens. Persuadé que l'art d'écrire consiste non à imiter les doctes, mais à épurer et à orner le langage des hommes du monde qui parlent bien, il n'eut garde de reproduire la période toute latine de Boccace ou les fausses élégances du servile troupeau des imitateurs, et en remontant avec discrétion aux premiers maîtres de la langue, il donna plus de fraîcheur et plus de propriété à l'expression.

C'est par le style et la langue qu'il l'emporte sur le dominicain Bandello (1480-1561), si supérieur par le fond. Ce conteur fécond, ce Piémontais devenu évêque d'Agen, était né au temps des luttes héroïques de la liberté menacée. Il y puisa la volonté et la force d'être lui-même ; il sut conserver au sein des austérités une imagination vive et gaie qui éclate dans ses deux cent quatorze nouvelles, et qui va, selon le goût dominant, jusqu'à la licence. Il s'affranchit de la poétique traditionnelle, et, au lieu de donner, comme faisait Boccace, la parole à divers personnages, il la prenait lui-même, croyant par là éviter la monotonie où il devait inévitablement retomber. Il est, en outre, plus historien que conteur, défaut réel, mais excusable, puisque, sans ces-

ser d'être amusant, Bandello fait connaître les mœurs de son époque avec autant de franchise que de sentiments généreux. Il condamne les erreurs, les exagérations, les hypocrisies, les violences; il attaque les princes en critiquant les maximes de Machiavel ; les vices de l'Église, en demandant une réforme ; l'intolérance en poursuivant de son blâme les excès des protestants et des catholiques ; les scandaleux abus qui résultent de l'amour et de la galanterie, en les montrant avec crudité. Malgré tant de mérites, Bandello n'a point obtenu la gloire, parce qu'il n'est pas écrivain. Il dédaignait cet art qui fait vivre les ouvrages, se contentait d'être simple et clair, d'éviter les grandes périodes, les répétitions et les longueurs, mais il n'avait nul souci de ses incorrections lombardes, souvenir de sa jeunesse, ni de ses idiotismes gascons des bords de la Garonne, où s'écoula son âge mûr.

Quant à la licence de ses tableaux qui lui nuit autant dans la postérité qu'elle le servit auprès de ses contemporains, les conteurs d'alors prétendaient n'y voir qu'un moyen de mieux graver dans les esprits quelques préceptes moraux. L'Arétin lui-même n'ose-t-il pas dire qu'il a écrit ses infamies pour la gloire de Dieu et le bien de l'humanité ? Quiconque voulait être sérieux et chaste dans ce genre d'écrits, ne trouvait point de lecteurs. Ainsi Cintio Giraldi (1504-1573) dans ses *Cent Nouvelles* (*Ecatommiti*), Sebastiano Erizzo (1525-1585) dans ses *Six Journées*, Ascanio Mori, moins bon écrivain qu'eux, ont beau prêcher la vertu, le public les délaisse, parce qu'il les trouve ennuyeux. Il n'y a que le récit des aventures

tragiques qui puisse, au seizième siècle, se passer de détails libertins. C'est le mérite du conte, heureusement inventé par Luigi Porto, où sont exposées les touchantes amours de Roméo et de Juliette : Bandello modifiait, sans l'épuiser, ce récit pathétique, et Shakspeare y trouvait une de ses plus belles inspirations.

Le roman n'a pu s'acclimater en Italie au même degré que la nouvelle, quoiqu'il n'en soit que le développement naturel : les premiers récits qui avaient rencontré le succès dans le genre romanesque étaient des poëmes en vers ; l'habitude s'était répandue de croire qu'on ne pouvait traiter en prose, avec quelque étendue, les sujets d'imagination. Toutefois, le seizième siècle, au lieu d'imiter les anciens dans leur langue, comme faisait le quinzième, avait conçu le dessein plus judicieux de faire passer dans la littérature italienne toutes les formes de composition qu'ils avaient illustrées : il y eut donc quelques romans en prose, parce qu'on en trouvait chez les anciens. La *Filena* de Niccolò Franco (1505-1569) ouvrage souvent obscène, est plein de renseignements curieux sur les mœurs, la politique, la littérature, et s'inspire tout ensemble des Latins et de Boccace. Les *Discours des animaux* et *l'Ane d'or*, de Firenzuola (1493-1548), déparés par une élégance bizarre, artificielle, trop académique, rappellent visiblement Lucien et Apulée. Enfin il faut rattacher aux souvenirs d'Homère et de Plutarque la *Circé* du bonnetier Gelli (1493-1563), et les *Caprices du Tonnelier*, où le même auteur met sous une forme romanesque, et, cette fois, presque originale, tout ce qu'il sait de philosophie.

Quelques-uns de ces ouvrages sont des dialogues, et il n'y en a d'autre raison que le constant désir d'imiter les anciens. Déjà Pétrarque et Alberti avaient employé cette forme, que Cicéron leur modèle avait lui-même empruntée à Platon. C'étaient surtout les matières sérieuses qui paraissaient propres au dialogue : on ne sentait pas combien il est difficile de le manier adroitement sans tomber dans de languissantes tirades, à peine interrompues par d'insignifiantes répliques. Le traité de Machiavel sur l'art militaire appartient à ce genre, ainsi que les *Asolani* de Bembo, ennuyeuses dissertations sur l'amour, dont le style pur et la langue châtiée font à peine oublier la froideur aux délicats.

Le meilleur dialogue de cette époque féconde est le livre *du Courtisan* (*Del Cortegiano*), ouvrage bien frivole de ce Baldassare Castiglione (1478-1529), de qui le Tasse a dit qu'il avait un mérite égal dans l'art de la guerre et dans l'art des vers. Le Tasse aurait pu parler aussi de la prose que Castiglione écrit de génie, toutes proportions gardées, comme fait Saint-Simon. Ce brillant Italien tenait par sa mère aux Gonzague, les maîtres de Mantoue. Une éducation fort cultivée, les vicissitudes d'une vie partagée entre la politique et les plaisirs des cours, l'avaient formé de bonne heure à une élégance, dans l'art d'écrire, que dépare à peine, malgré les réserves de l'Académie de la Crusca, une obstination marquée à préférer les idiotismes lombards au purisme toscan. Les plus libres allures ne nuisent en rien à la régularité de ce beau style, où le goût moderne souhaiterait pourtant plus de précision. Combien n'est-il pas

regrettable qu'un si rare talent se soit consacré à enseigner aux hommes comment on capte la faveur des princes! Castiglione a beau dire que le but du courtisan, dont il trace le portrait flatté, est d'avoir l'oreille du maître pour le guider vers le bien, pour le détourner des abus du pouvoir et de la tyrannie, on sent trop que dans ces préceptes, dont la forme ingénieuse dissimule à peine le fond pernicieux, ce qui importe n'est pas tant la vertu du prince que sa faveur. C'est pourquoi l'on ne peut plus lire ce livre qu'afin d'y chercher ce qu'étaient, au seizième siècle, l'esprit et le langage d'un homme du monde, affranchi de tout pédantisme littéraire, comme de toute préoccupation morale, et modèle lui-même du parfait courtisan.

Il n'a pourtant de rivaux en ce genre que le Tasse dont la poésie a fait oublier les dialogues, et Sperone Speroni (1500-1588) qui, dans les arides discussions de la théologie et de la morale, où se plaisait son talent, n'a d'autres mérites qu'un style pur mais sans couleur, et une pensée droite, mais dont la gravité touche à la sécheresse.

Jamais Speroni ne donna une plus délicate marque de son bon sens que lorsqu'il s'associa aux sages critiques dont le judicieux Doni poursuivait la manie épistolaire, autre souvenir de l'antiquité. L'Italie était alors inondée de lettres qu'échangeaient les écrivains, soit dans leurs relations habituelles, soit trop souvent en vue du public. Ces lettres perdaient, à être trop travaillées, la simplicité et le naturel qui en sont l'indispensable ornement. Les recueils qu'on en faisait sont insignifiants

ou prétentieux jusqu'au ridicule et rappellent les chefs-d'œuvre d'un jour de Voiture ou de Balzac. On se pâmait d'aise devant les lettres de l'Arétin, qui eut, le premier, la vanité de les faire imprimer; on admirait la vigueur et l'éloquence d'Annibal Caro, si éloigné de la plus nécessaire simplicité; on trouvait avec raison l'émotion d'une âme passionnée dans la correspondance du Tasse; on louait celle de Bonfadio, de Speroni, de Tolomei, de Fracastor, de Bembo, et surtout celle des écrivains toscans.

Les arts jetaient alors un trop vif éclat pour ne point inspirer quelques ouvrages dignes d'estime. Les historiens de la littérature italienne qui condamnent le plus sévèrement la recherche du beau style, y sont cependant si sensibles qu'ils affectent un injuste dédain pour des travaux utiles et considérables, tels que les *Vies des peintres*, de Vasari (1512-1574), où un agrément véritable ne laisse désirer que plus de naturel, la *Vie de Michel-Ange*, par Antonio Condivi, et celle de Benvenuto Cellini (1500-1571), écrite par lui-même, une des œuvres les plus vivantes, dit Parini, qu'il y ait dans la langue italienne. Ce fameux orfévre était sans doute un assez méchant homme, peu raisonnable et fort vantard; il raconte des aventures peu croyables; mais qu'importe, si l'on se tient en garde contre sa véracité douteuse, puisque, après tout, il sait intéresser à ses mémoires par l'entrain et la verve, puisqu'il trouve et lance le mot propre sans jamais paraître le chercher! N'eût-il pas d'autres mérites, on devrait encore le lire; mais il donne en outre d'intéressants détails sur les mœurs de

son siècle et sur la vie ou sur le caractère de ses principaux contemporains.

Dans d'autres genres où l'art de bien dire n'est, comme dans les écrits sur les arts, que l'accessoire, il faudrait citer une foule d'auteurs qu'on lisait, de leur temps, et dont on se souvient, du nôtre, par exemple le libraire érudit Paolo Manuzio, les voyageurs Sassetti, Carletti, Navagero, Cadamosto surtout, dont la *Relation sur les côtes occidentales de l'Afrique*, pleine d'ordre, de faits attachants, de descriptions claires et précises, pourrait être comparée, quoique la plus ancienne de cette époque, aux meilleures des temps modernes. Il suffit de signaler ces noms et d'avertir le lecteur qu'il trouverait encore nombre d'écrivains secondaires, dignes de piquer une curiosité minutieuse, mais dont un ouvrage abrégé ne saurait faire mention.

Ce qu'il faut remarquer, c'est que la langue italienne, dédaignée durant la période précédente, devenait, par une réaction inévitable, l'objet d'un culte exagéré. On avait raison sans doute de rechercher dans le style la pureté, la propriété, l'élégance ; il était permis de vouloir être abondant, harmonieux, magnifique ; mais le tort universel, dans la seconde moitié du siècle, fut de sacrifier la pensée au style, et de croire qu'un rien avait de l'importance, quand il était bien exprimé. Ce mal, qu'on pourrait appeler le mal académique, a eu des origines, des phases, des péripéties si singulières, qu'il n'est pas hors de propos de s'y arrêter.

Ce mal avait jeté de profondes racines, car il remontait à l'académie platonicienne qu'avait instituée Lau-

rent de Médicis. Cet habile despote, pour détourner les esprits de la politique, les portait sur des questions philosophiques ou littéraires, et s'y associait lui-même, servant à la fois sa politique et ses propres goûts. D'autres académies, en petit nombre, s'étaient formées sur ce brillant modèle, celle, par exemple, que le pape Paul III persécutait à Rome, et celle qui, sous la savante direction d'Alde Manuce, à Venise, s'occupait utilement de collationner les manuscrits, d'indiquer des leçons, des interprétations nouvelles, de déchiffrer des inscriptions ou des médailles, de discuter le mètre d'une ode latine ou la propriété d'une locution.

Pour que l'usage légitime d'une institution favorable aux lettres devînt exagéré et funeste, il fallait l'oisiveté d'une époque et d'une ville où les germes de torpeur si habilement semés par les deux premiers Médicis étaient devenus comme une végétation luxuriante, qui étouffait tout développement spontané des esprits ; il fallait à ce goût tout nouveau dont les Italiens se prenaient pour la langue vulgaire, les encouragements intéressés de cette famille de parvenus qui substituait, pour assurer sa tranquillité, à l'étude des idées celle des mots. Sans doute on fait trop d'honneur à la perspicacité du second Cosme en croyant qu'il sentit, comme nous le sentons aujourd'hui, que ce qui paraissait alors si important était, en réalité, très-futile. Cosme n'eût jamais favorisé de libres travaux qui eussent mis en danger son despotique édifice, si laborieusement élevé, au prix de tant de proscriptions, de confiscations et de gibets ; mais comme tous les lettrés de son temps, il mettait de bonne foi une importance ex-

trême aux minuties littéraires. Il avait trop le désir de devenir Auguste, après avoir été Octave, pour reculer devant les moyens de susciter un Horace ou un Virgile, si son esprit eût vu plus loin que les hommes dont il vivait entouré.

En l'année 1540, dans la maison du Florentin Mazzuoli, un petit nombre de jeunes gens instruits avaient contracté l'habitude de réunions fréquentes qui leur donnèrent l'idée de constituer une académie. Ils l'appelèrent, par une bizarrerie peu explicable, l'Académie des Humides, et chacun des membres fondateurs prit le nom d'un être ou d'un objet humide, par exemple le dard, poisson qu'on nomme en langue italienne *lasca*, la grenouille, le ver de terre, le scorpion, le salpêtre, l'égout. Cosme de Médicis n'eut garde d'opposer des obstacles; mais comme il avait confisqué le commerce, en s'en attribuant le monopole, il confisqua en quelque sorte l'institution nouvelle, lui donna le nom d'Académie florentine, et, d'autorité, s'en déclara membre, commanda qu'on rédigeât des statuts, désigna des chefs, parmi ses fidèles, les appela consuls; enfin, sous couleur d'honorer l'Académie, mais en réalité pour l'avoir sous la main, il voulut qu'elle tînt ses séances au Palais-Vieux, qu'il habitait lui-même. Ce qui montre surtout son dessein et son habileté en cette affaire, c'est qu'il s'arrogea un droit d'approbation sur les matières à discuter, et qu'en vertu de ce droit du plus fort, il les limita aux études propres à conserver la langue; il écartait ainsi les discussions qu'il pouvait craindre, tout en flattant le goût de ses frivoles sujets.

On vit bientôt qu'il les avait sainement jugés. L'Académie florentine existait depuis un an à peine, quand une scission éclata dans son sein. Par son caractère bizarre et difficile, Grazzini s'en était fait exclure ; il garda néanmoins son surnom de Lasca, que lui a conservé la postérité. Quelques amis le suivirent dans sa retraite, et fondèrent avec lui une société littéraire qui rallia plusieurs membres de l'Académie florentine, fatigués, disaient-ils, d'entendre des leçons sur les stances de Pétrarque et les tercets de Dante, jugés selon les doctrines d'Aristote ou de Platon. Cette plainte n'était pas sincère : en entrant dans le cénacle de Lasca, ces académiciens dégoûtés eussent dû quitter celui du *Palazzo Vecchio ;* or ils tinrent à honneur de siéger dans les deux.

Comme il semblait qu'on ne pût rien changer à l'objet des discussions et des études, c'est pour dicter ses règlements que la société dissidente fit de curieux efforts d'imagination. Après quarante années de projets et de débats ridicules, elle résolut de devenir, en quelque sorte, une allégorie vivante, et de se donner pour une compagnie de meuniers qui trient la farine dans le son, au moyen du blutoir. L'emblème fut un blutoir avec cette devise : *Il più bel fior ne coglie* (il en cueille la plus belle fleur), qui indique assez qu'il s'agissait de trier les mots de la langue et de rejeter tous ceux qui ne sembleraient pas bons. Cette triomphante métaphore s'imposa, dès lors, avec une sorte de tyrannie. La société si humblement fondée devint l'académie de la Crusca, c'est-à-dire du son, image de la langue même, et du mélange des mots bons avec les mauvais. Tous

les membres, à l'exception de Lasca, prirent des noms empruntés aux deux métiers du meunier et du boulanger : Canigiani s'appelle le pétri (*gramolato*), Deti, le mou (*sollo*); Zanchini, le macéré (*macerato*); Derossi, le pain bis (*inferigno*) ; Salviati, l'enfariné (*infarinato*). Les siéges des académiciens imitaient par leur forme la hotte à porter le pain; le dossier rappelait la pelle à remuer le blé, les coussins ressemblaient à des sacs.

C'était une puérilité d'autant plus inexcusable, après tant d'années, que l'Académie des Humides avait provoqué par toute l'Italie le plus sot esprit d'imitation. L'on avait vu se former et s'enfler de leur vaine importance les académies des Élevés, des Lucides, des Obscurs, des Transformés, des Immobiles, des Gelés, des Enflammés, des Altérés, des Enchaînés, des Inégaux, des Désunis, des Fantasques, des Insensés, des Étourdis, des Solitaires, des Irréguliers, des Grossiers, des Stables, des Instables, des Éthérés, des Éveillés, des Oisifs, des Occupés. Dans chacune de ces compagnies, les membres prenaient des noms de convention, toujours analogues à celui de la compagnie même. Ainsi parmi les Enflammés on trouvait le brûlé, le grillé, l'ardent ; parmi les Empressés, l'inquiet, le vif, le rapide; parmi les Vignerons, qui siégeaient à Mantoue, et qui semblent antérieurs même aux Humides, la serpe, le coing, le verjus, l'échalas. L'emploi du temps n'était pas moins misérable. Se trouvait-il, par exemple, que, dans la sérieuse assemblée de la Vertu, le consul eût un grand nez, Annibal Caro faisait l'éloge des grands nez dans un long discours. C'est parce que François Ier avait un grand

nez, disait cet écrivain trop vanté, qu'il était un grand roi. S'il fut vaincu à Pavie, c'est qu'il avait alors un emplâtre au nez, ce qui permettait à la grande bouche de Charles-Quint de reprendre tous ses avantages. Ne diraiton pas les temps de décadence où, pour répondre à ce Dion qui faisait l'éloge de la chevelure, Synésius, un grave évêque, prenait la plume pour célébrer la calvitie?

L'Académie de la Crusca était donc sans excuse quand, après quarante ans d'expérience, et, si l'on peut dire, de ridicule, elle renchérissait encore sur les folies dont elle était témoin. Définitivement constituée en 1587 par les efforts de Leonardo Salviati, parent honnête mais vaniteux des Médicis, et jaloux d'exercer dans les lettres la part de despotisme qu'on lui refusait dans la politique, cette illustre compagnie se réunit chez Dati, son premier archiconsul, et, couronnée de laurier, l'écouta prononcer au dessert un discours d'inauguration, qui devint dès lors le premier devoir de cette charge pour quiconque en était honoré. Vain étalage de figures de rhétorique, d'érudition pédantesque, de mots, de phrases, d'arguties qu'on appelait fleurs de la langue, ces harangues prirent le nom de *cicalate*, sans doute parce que l'orateur, par son débit monotone, rappelait le cri de la cigale. Les sujets traités étaient tout à fait dignes de cette affectation puérile et de ce déplaisant débit. On louait le premier jour d'août, la salade, le concombre, l'hypocondrie, on recherchait qui était antérieur de la poule ou de l'œuf. Ces belles choses avaient alors tant de prix qu'on en fit le volumineux recueil des *Prose fiorentine*; jamais on n'a

consacré à une plus étrange éloquence un plus singulier et plus vain monument.

Pour rencontrer quelques orateurs véritables, il faudrait remonter aux derniers temps de la liberté, où le discours de Nardi à Charles-Quint contre la tyrannie du duc Alexandre, bâtard des Médicis, fut célébré dans toute l'Italie comme égal aux chefs-d'œuvre de l'éloquence antique. Mais Salviati, Varchi, Segni, Davanzati, Lollio Poggiano, Navagero, Speroni, les vrais orateurs de cette période verbeuse et raffinée, croyaient que tout l'art du discours consistait à relever par des figures de rhétorique ou à noyer dans un océan de paroles les plus minces et les plus stériles sujets. Les prédicateurs les plus illustres, Panigarola entre autres, ne se distinguaient de leurs obscurs devanciers que par la redondance des synonymes et l'accumulation des épithètes. Ils pratiquaient l'éloquence telle que l'enseignaient dans les écoles les maîtres renommés qui peuplaient avec les rhéteurs et les grammairiens ces tristes académies où, peu à peu, se perdaient à la fois le bon sens et le goût.

Constituées avec ces formalités ridicules, elles appliquaient à la langue le despotisme capricieux des Médicis. Comme on n'osait décider sur l'excellence des mots à la pluralité des voix, les académies invoquèrent l'autorité des écrivains du passé : en faire la loi du langage parut un sûr moyen de le fixer ; mais les sublimes hardiesses de Dante effrayant ces puristes, ils s'en tinrent à Boccace, et principalement à Pétrarque, qu'ils déclarèrent sans défauts, digne d'être imité en tout, sans réserves, sans examen. Cette idolâtrie ne fut nulle part plus

tyrannique et plus aveugle qu'au sein de la Crusca ; elle se personnifia, si l'on peut dire, dans l'impérieux Salviati (1540-1589). Il poursuivait quiconque faisait preuve d'indépendance littéraire, et l'infortuné Tasse fut au nombre de ses victimes. Il n'admit point d'autre modèle de la prose que Boccace, et pour répondre aux difficultés qu'élevait l'Église, il soutint contre elle, au nom de l'Académie, de longs et plaisants débats, qui se terminèrent par des concessions réciproques : un accord solennel fit du *Décaméron* expurgé l'Évangile littéraire de l'Italie. C'est ce profane chef-d'œuvre qui inspirait à Salviati son principal ouvrage, *Avertissements sur la langue du Décaméron.* L'élégance académique ajoute encore à l'ennui de ces recherches pédantesques : la troisième partie contient cent quatre-vingts pages du grand format qu'avaient alors les livres, consacrées à discuter la grave question de savoir si les lettres de l'alphabet sont mâles, femelles ou hermaphrodites, et à étudier l'art de les prononcer.

Mais pourquoi reprocher ces scolastiques minuties à un homme qui avait déjà écrit un gros volume sur la conjonction *et*, en un temps où une femme distinguée, Isabelle Orsini, fille de Cosme des Médicis, composait un traité grammatical sur la particule *mai*, où le savant Galilée se détournait de ses graves études pour faire au Tasse des chicanes de mots, à la veille enfin du jour où, en France même, allaient s'ouvrir, à l'hôtel de Rambouillet, ces vives et célèbres disputes sur la conjonction *car ?* Il a manqué aux Italiens un Molière, pour faire justice de ces excès grotesques avant qu'ils devins-

sent irrémédiables. Les auteurs de génie qui font la gloire du seizième siècle, dans la péninsule, avaient déjà produit leurs écrits immortels, lorsque cet amour pour les mots se tourna chez les esprits médiocres en une sorte de frénésie, et suscita bientôt, à la grande satisfaction des princes, les plus vifs, les plus durables et tout ensemble les plus inutiles débats. Si Cosme de Médicis, par exemple, avait pris un intérêt véritable à son Académie florentine, il l'eût défendue contre les attaques et les empiétements de la Crusca; il laissa au contraire les rivalités grammaticales se déployer et s'aigrir avec une liberté qu'il n'accordait à personne pour de plus sérieux objets.

La plus risible et, en même temps, la plus violente de ces tempêtes s'éleva à propos du nom même qu'on voulait donner à la langue. C'était, à y regarder de près, une question de fond plutôt que de forme, car il semblait naturel que la province dont le dialecte était le plus pur et le plus répandu fît prévaloir le nom qu'elle portait elle-même, et propageât l'usage de son beau parler. L'Académie de la Crusca soutint les droits de Florence ; Varchi les développa dans son prolixe et faible *Ercolano*. Ce qui donnait surtout du poids à son opinion, c'était de voir s'y ranger le vénitien Bembo, bon juge en ces matières, qui reconnaissait trop la supériorité de la langue florentine pour ne point l'employer dans ses écrits, quand il n'écrivait pas en latin. Mais, en fait de langue, il y avait trop peu de différence entre les villes de la Toscane, pour que, jalouses comme elles l'étaient de Florence, elles consentissent volontiers à lui reconnaître cette nouvelle suprématie. A Sienne, par exemple, on proposait

que la langue fût appelée siennoise; toutefois l'usage prévalut quelque temps, même à l'étranger, de l'appeler toscane ; c'est le nom qu'emploie Rabelais. Enfin, par une heureuse inconséquence, l'Italie lettrée tout en adoptant exclusivement l'idiome de la province où, depuis deux cents ans, on parlait et l'on écrivait avec le plus d'élégance, n'en supprima pas moins le nom pour y substituer le sien. Trissino ouvrit le premier cet avis, auquel la nation entière s'est ralliée. Il publia le traité de Dante sur l'éloquence vulgaire pour prouver que « la langue écrite n'est qu'un perfectionnement de la langue parlée accompli par les doctes, et dont le plus grand nombre peut profiter après eux. » Les Florentins, pour le besoin de leur cause, nièrent que l'ouvrage fût de Dante, quoique Villani en eût fait mention, et quand on leur eut péremptoirement répondu par la publication du texte latin, jusqu'alors inconnu, loin de s'avouer battus, ils forgèrent maint ouvrage qu'ils attribuèrent, en guise de réplique, à leurs plus grands écrivains. Ainsi parut sous le nom de Machiavel un dialogue où l'auteur, trahissant sa fraude, s'emporte violemment contre Dante, ce que n'eût pas fait l'impassible secrétaire, et souhaite au fougueux gibelin de revenir à Florence, pour voir sa patrie exempte des maux qu'il lui prédisait dans ses vers, pour faire amende honorable en s'accusant lui-même, enfin pour y mourir une seconde fois sous le poids de sa honte et de ses remords.

Personne peut-être n'a plus fait en faveur de cette cause perdue que le Florentin Davanzati (1529-1606). Déjà dans ses ouvrages sur l'histoire d'Angleterre et sur

l'économie politique, il prêche d'exemple et parle le plus pur langage de sa ville natale ; mais c'est surtout dans sa traduction de Tacite, principal fondement de sa renommée, qu'il paraît, à cet égard, digne d'être étudié. S'il affecte d'être plus concis que son modèle, ce qu'il ne peut faire, dans une langue embarrassée d'auxiliaires, de participes, de particules, qu'en supprimant des pensées, pour supprimer des mots, il réussit mieux dans son dessein de n'employer aucune expression qui n'appartînt au dialecte florentin ; mais, il ne distingue pas assez entre les termes de la rue et ceux de la bonne compagnie. C'est pourquoi, malgré d'heureuses pages, il ne peut être lu avec fruit que par des Italiens instruits, capables de séparer l'ivraie du bon grain.

L'Académie de la Crusca n'échappa en partie au ridicule sous lequel ont succombé à la longue toutes les académies italiennes, que par l'œuvre de son dictionnaire, entrepris à une époque où aucune autre langue n'était assez formée pour se prêter à un semblable travail. Les dictionnaires antérieurs, en Italie même, n'étaient que d'informes essais. Le premier de tous avait paru à Naples, sous ce titre : *Vocabulaire de cinq mille mots toscans, tirés de l'Arioste, de Pétrarque, dè Dante, de Boccace.* Cet insuffisant recueil, œuvre de Fabrizio Luna, était hérissé de mots et de définitions si étranges qu'un second volume eût été nécessaire pour expliquer le premier. Accarisio, Alunno, qui vinrent ensuite, furent bientôt mis en oubli par la grande entreprise de la Crusca. Loin de contenir tous les mots de la langue, ce dictionnaire ne donnait que ceux qu'avait choisis dans les bons

auteurs le libre suffrage des académiciens. La sévérité n'était point déplacée dans un travail de ce genre; mais la Crusca, péchant par excès, fit un vocabulaire toscan plutôt qu'italien. Elle n'admit comme « textes de langue, » c'est-à-dire parmi les autorités, que deux écrivains étrangers à la Toscane, Bembo, parce qu'il avait soutenu la supériorité de cette province pour le langage, et l'Arioste, afin de mieux combattre le Tasse, à qui on l'opposait. Envers les Florentins eux-mêmes ces puristes firent preuve d'une rigueur sans pareille ; car parmi tous les écrits de Machiavel, ils n'admirent au rang des « textes de langue, » que l'agréable nouvelle de *Belphégor*.

Malgré ses travers et ses fautes, l'Académie de la Crusca a vécu et mérité de vivre par le service qu'elle rendit à l'Italie en maintenant dans le choix des mots et des tours les principes du goût. Un décret de Napoléon l'a reconstituée en 1811, avec des statuts nouveaux, plus conformes à notre temps que ne pouvaient être ceux d'un passé déjà si ancien. Elle conserve, comme fait chez nous l'Académie française, le précieux dépôt des traditions littéraires, et se borne à les compléter en consacrant, à l'occasion, les heureuses hardiesses des nouveaux génies. Elle juge sévèrement, au sein de l'Italie régénérée, cette littérature élégante, mais verbeuse et vide qui plut si longtemps à une noblesse éloignée des affaires publiques, avilie par la servitude des cours, et qui, pendant plus de deux siècles, détourna une nation si heureusement douée de ses plus graves devoirs comme de ses plus chers intérêts.

CHAPITRE VIII

LE SEIZIÈME SIÈCLE

III. — L'ÉPOPÉE

L'Arioste. — Ses premières étndes. — La conr de Ferrare. — Le *Roland furieux*. — Le plan. — Les personnages. — Les comparaisons. — Le style. — Les défauts. — Imitateurs de l'Arioste : Dolce. — Brnsantinl. — Alamanni. — Bernard Tasse et l'*Amadis de Gaule*. — Berni et le *Roland amoureux* refait. — Imitateurs de Berni : Folengo. — L'épopée sérieuse : Trissino et l'*Italia liberata*. — L'*Avarchide* d'Alamanni. — Le Tasse : son caractère. — Ses amours, sa folie. — Première publication de la *Jérusalem délivrée*. Démêlés du Tasse avec l'Église. — Captivité du Tasse. — Débats au sujet de la *Jérusalem*. — Dernières années du Tasse. — Ses études et ses théories littéraires. — Le sujet de la *Jérusalem*. — La mise en œuvre. — Les personnages. — Les comparaisons. — Défauts du Tasse : le bel esprit. — Imitateurs du Tasse.

L'élégance compassée des grammairiens et des puristes, succédant à la virile prose de Machiavel, n'aurait pas donné au seizième siècle la place importante qu'il occupe dans l'histoire des lettres italiennes, si la poésie, presque toujours plus heureuse dans ce pays de l'harmonie et du rhythme, n'avait jeté vers le même temps un incomparable éclat. Non-seulement l'Arioste et le Tasse ont entouré leurs noms d'une auréole presque égale à celle qui brille aux fronts radieux de Dante et de Pétrarque,

mais une foule de poètes s'élèvent au second rang, et par leur nombre, comme par leur mérite, forment en quelque sorte aux deux maîtres de l'épopée moderne un cortége digne d'eux.

Lodovico Ariosto, né à Reggio en l'année 1474, avait été trop nourri dans la lecture de Pulci et de Bojardo, il avait trop vu et peut-être trop envié leur succès pour chercher la gloire dans un autre genre, sinon par d'autres voies. Il fit paraître ses talents de bonne heure : tout jeune encore, il représentait avec ses frères et ses sœurs un drame qu'il avait composé sur la fable antique de Thisbé. On rapporte qu'un jour, dans une querelle de famille, il ne répondit rien aux injures dont l'accablait son père, afin d'en mieux noter le ton, la gradation et l'éloquence, qu'il voulait introduire dans une comédie dont il était occupé.

Il avait donc l'instinct de l'art dramatique, dans lequel, plus tard, aucun de ses contemporains ne le surpassa. S'il fut moins heureux dans le genre profondément italien des poésies amoureuses, ce ne fut pas faute de s'y être exercé. Rappelons, pour n'y plus revenir, qu'il n'y a pas, au midi des Alpes, d'auteur qui n'ait son bagage de vers érotiques ou légers, assurés de trouver des lecteurs, des admirateurs et même un éditeur. L'Arioste n'en cherchait point. Froid, réservé, poli comme il sied à un courtisan, ni mélancolique ni enthousiaste dans le commerce des hommes, paresseux par nature au point de limiter étroitement ses études, de prendre à peine une teinture du grec, et même, parmi les latins, de se borner à Catulle, à Tibulle, à Virgile, à

Horace, il ne se mit sérieusement au travail que lorsqu'il eut un but. A peine avait-il conçu l'idée de son poëme chevaleresque, qu'il s'appliqua à traduire plusieurs romans espagnols ou français, comme pour se faire la main. Il en composa un, à titre d'essai, sur les exploits d'un certain Obizzo d'Este, et, pour les incessants voyages de ses héros, étudia profondément la géographie. Tout entier à son sujet, il lui arriva, dit-on, quand il habitait Carpi, d'en sortir le matin, vêtu de sa robe de chambre, et de prolonger si loin, sans y penser, sa promenade, que, le soir, tout surpris d'avoir ainsi cheminé, il se trouvait à Ferrare.

Y venir trop souvent et s'y trop plaire fut le malheur de cet homme heureux. Il y trouvait, avec le génie de la renaissance, la société d'une foule de savants distingués; mais de complaisants panégyristes ont trop exalté cette famille d'Este, dont les plus illustres membres faisaient mal le personnage de Mécène. Le temps n'était plus où les gens de lettres, nommés chanoines, ne se voyaient tenus que de manger en paix leurs prébendes : dans une cour plus pauvre qu'elle ne le voulait paraître, il fallait se partager entre le travail de la plume et le service actif du prince. L'Arioste y consuma quinze ans de sa vie, aux ordres du cardinal Hippolyte, puis de son frère le duc de Ferrare, et il s'en plaint en ces termes :

E di poeta cavallar mi feo.

De son côté, le cardinal se plaignait qu'un gentilhomme de sa chambre prît tant de temps sur ses fonctions pour

aligner des vers, et quand ces vers immortels virent le jour, le duc Alphonse demandait au poète où il avait pu prendre tant de sottises. Las et dégoûté, l'Arioste refusa de suivre ce prince en Hongrie; mais faute de savoir vivre dans la disgrâce, il accepta, pour en sortir, les ingrates fonctions de commissaire ducal dans le sauvage district de la Garfagnana. Il y réprima non sans succès le brigandage, et, après trois ans d'exil, s'en revint au plus vite.

Pour toute faveur, on voulut l'envoyer à Rome; mais, plutôt que de s'y rendre, il se résolut à la retraite : il se souvenait qu'admis autrefois en présence de Léon X, il n'en avait obtenu qu'une poignée de main, un baiser sur les deux joues, et, pour l'impression de son poëme, une bulle dont il dut en partie payer les frais. Pourtant il n'était pas riche : il touchait une pension établie sur un impôt qui fut supprimé, et comme le duc ne pensa pas à la reporter sur un autre chapitre de son budget, l'Arioste fut réduit aux cinq cents livres annuelles que le cardinal Hippolyte, en lui retirant son amitié, lui avait du moins laissées. Il hasarde donc une discrète épigramme, quand il se vante en quelques vers d'avoir bâti de ses deniers la petite maison qu'il habite. S'il n'eut point de plus graves sujets de plainte, c'est à sa prudence, à sa modération qu'il le dut. Il mourut paisiblement comme il avait vécu (1533), après avoir, l'année précédente, réimprimé le chef-d'œuvre qui faisait sa gloire depuis dix-sept ans.

S'il eût suivi l'avis de Bembo, c'est en vers latins qu'il eût publié son *Roland Furieux*. N'en point faire un poëme épique selon les règles anciennes, fut la seule concession qu'il fit à son ami. Écrire en langue vulgaire

raconter des aventures chevaleresques, telles étaient les premières conditions d'un succès que l'Arioste rêvait supérieur à celui de ses devanciers. Son dessein fut de prendre la merveilleuse histoire de Roland où Bojardo l'avait laissée, et de la continuer en puisant aux mêmes sources, mais sur un plan tout à fait différent. Le héros n'est plus amoureux, il est furieux, ou, pour mieux dire, si belles que soient les scènes où Roland donne l'étonnant spectacle de sa folie, elles ne forment qu'un épisode, et le nom de ce paladin, favori de la foule, n'est conservé dans le titre du poëme, que pour attirer le lecteur en le trompant. Les aventures, les amours, le mariage de Roger et de Bradamante, personnages secondaires en apparence, tel est le véritable sujet que s'est donné l'Arioste, et l'on en pourrait être surpris, s'il n'avait fait de cette union l'origine même de la maison d'Este, dont, en courtisan habile, il flattait ainsi la vanité. Avec Bradamante et Roger commence et finit le récit. Il est traversé de mille épisodes, mais le poète, par diverses prédictions ou par d'autres expédients, rappelle son objet quand il en paraît le plus éloigné. Ce désaccord entre le titre et la matière est une faute, que ne justifie pas l'exemple du facétieux Pulci ; mais la faute eût été plus grave encore, si ces deux personnages n'eussent été qu'épisodiques, de les mettre si souvent en scène, ou, quand ils étaient absents, d'en rappeler toujours le souvenir.

Le cadre de l'*Orlando furioso*, c'est donc la croisade fabuleuse de Charlemagne contre les Sarrasins, mêlée, suivant la poétique du genre, de mille aventures tragi-

ques, comiques ou galantes, propres à peindre la société confuse du moyen-âge. Malgré la multitude des détails, et à part l'épisode dont nous avons signalé plus haut l'importance, on peut distinguer trois points : la guerre des Sarrasins, qui contient l'admirable siége de Paris, égal aux plus beaux morceaux qu'on puisse lire en ce genre ; la folie de Roland, informé par les inscriptions gravées sur les arbres qu'Angélique, qu'il aime, est éprise du beau Médor, et le voyage que fait dans la lune Astolphe, jaloux de rendre la raison à son malheureux ami ; le tout pour aboutir à l'idée-mère du poëme, au mariage de Roger et de Bradamante, empêché, dans les deux premières parties, par toute sorte de péripéties, d'infortunes, d'enchantements, qui servent comme de fil conducteur vers le but final. Il règne donc dans ce désordre apparent un ordre véritable ; pour la première fois l'art apparaît dans l'épopée chevaleresque, et l'aisance du poète à introduire dans une vaste composition l'écheveau embrouillé de ses modèles, sans s'y perdre à leur exemple, son adresse à conserver ce qu'il y a de plus vivant dans les règles du goût antique sans s'y asservir, sera pour tout homme de goût un éternel sujet d'admiration.

On peut regretter qu'au lieu de suivre, après tant d'autres, des voies trop battues et de subir, ne fût-ce qu'à moitié, une poétique usée, l'Arioste n'ait pas consacré son riche génie à traiter sur le ton de l'épopée sérieuse un sujet d'un ordre plus élevé. Mais il faut n'entendre rien à ce poète pour supposer qu'il ait voulu, comme l'a fait Cervantès, tuer par le ridicule un genre dont, au début

du seizième siècle, tout le monde était ravi. Sérieux et plaisant tour à tour, tantôt ému et tantôt comique, selon qu'il veut captiver ou délasser l'esprit, l'Arioste avait trop de bon sens et de goût pour ne pas sentir la faute qu'avaient commise Pulci, en fatiguant l'attention par ses incessantes bouffonneries, et Bojardo en restant sérieux dans le récit d'aventures folles auxquelles l'auteur lui-même ne pouvait ajouter foi. La variété n'était-elle pas la première loi d'un ouvrage composé de quarante-six chants et de quatre mille huit cent trente et une strophes, comme, en général, de toute peinture d'une époque où le grotesque s'alliait constamment à l'héroïsme? Le poète d'ailleurs s'intéresse à son sujet, paraît croire ce qu'il raconte et se distraire volontiers des choses de son temps.

Il faut quelque attention pour démêler, dans les horribles boucheries qu'il décrit, sa répulsion pour la guerre : il ne la marque qu'en insistant sur la vanité des résultats, et qu'en armant Bradamante d'une lance dont elle renverse ses ennemis sans les tuer. On ne s'aperçoit pas du premier coup que ce gentilhomme de chambre dédaigne l'aristocratie féodale ; et pourtant il s'indigne de voir la *vilipesa plebe* tenue pour rien dans l'État. Il est facile, au reste, de se tromper sur la pensée d'un poète dont l'ironie est si couverte et la pensée si discrète : il avait vu le premier que le plaisant, le ridicule même, sortaient naturellement d'une matière pleine de contrastes, de royaumes conquis, d'armées anéanties pour un intérêt misérable, et souvent sans résultats, d'effets hors de proportion avec les causes, de prodiges accomplis au moyen d'une lance, d'un écu, d'un anneau, d'un cor

enchanté. Nul besoin, par conséquent, d'exagérer l'expression, et c'est pour l'avoir toujours juste, quand il était si facile de s'abandonner à l'hyperbole, que l'Arioste, poète incomparable, est en même temps un grand écrivain.

Presque sur tous les points il est tributaire de Bojardo, dont il a pris sans façon les principaux personnages, et il doit beaucoup aux plus anciens romanciers de notre vieille France, en qui l'on retrouve avant lui ce mélange d'enthousiasme et de raillerie, de satire sans amertume et de joyeuse humeur. Aucun d'eux, toutefois, n'est original comme lui. C'est qu'il possède plus que personne l'imagination qui combine et groupe avec nouveauté les éléments connus, ou qui, à défaut de combinaisons nouvelles, donne aux choses rebattues un tour inattendu. Les batailles sont le lieu commun de la poésie épique, et celles de l'Arioste sont plus prodigieuses, plus impossibles encore que toutes les autres; mais le mouvement en est si vif, qu'en les lisant on croit y assister, peu s'en faut qu'on n'y veuille prendre part. Ces chevaliers si accomplis dans les romans, et par conséquent si fantastiques, sont, dans le *Roland furieux*, pleins de vie et de vérité, sans avoir moins qu'ailleurs ces qualités fondamentales de la chevalerie, le sentiment de l'honneur, le zèle pour la défense du faible, le respect de la foi jurée, le culte de la femme, dégagé de tout alliage impur. S'ils sont tous braves, doux, généreux, ou sauvages, arrogants et cruels, il y a pourtant de Rodomont à Ferraù, de Mandricard à Gradasse, de Roger à Renaud, de Renaud à Roland des nuances assez sensibles pour qu'un

lecteur attentif les puisse aisément distinguer aux paroles et aux actes des personnages, alors même qu'on lui en cacherait les noms. Les femmes, à la réserve de Bradamante, manquent un peu de relief, et parlent un langage trop uniforme, où l'imagination paraît plus que le cœur; mais Isabelle et Fleur de lis ont chacune leur caractère, Marphise et Bradamante ne se ressemblent que sur le champ de bataille. Ailleurs, l'une est encore semblable aux hommes d'armes avec qui elle passe sa vie ; l'autre, rentrée au manoir de ses pères, y vit, comme une jeune fille timide, dans la plus humble soumission. Si c'est un défaut de ne distinguer les personnages que par des nuances, quelle finesse de pinceau ne fallait-il pas pour les rendre à peu de frais si reconnaissables, et quel art consommé que celui qui répand partout la vie, pour ainsi dire en se jouant !

Ces héros, qu'avait inventés ou transfigurés Bojardo, ne forment que dans l'Arioste une nouvelle mythologie, parce qu'ils y sont entourés de tout ce qui peut contribuer à l'illusion : exciter l'intérêt le plus vif par des peintures féeriques, où le merveilleux du paganisme et celui du Walhalla s'unissent au merveilleux de la religion chrétienne, où l'on voit à côté de tant de divinités surprises d'être ensemble, les anges, les archanges et l'apôtre saint Jean ; nouer avec imagination, suspendre à propos, retrouver plus tard et mener à bonne fin les aventures les plus variées, les plus étranges, les plus compliquées ; animer des couleurs les plus séduisantes, sans nuire à l'harmonie des détails ou de l'ensemble, les paysages pittoresques, les lieux champêtres, les jardins

et les palais royaux, mêler « le grave au doux, le plaisant au sévère, » les tableaux licencieux aux scènes chastes et honnêtes, les récits pathétiques aux aventures grotesques, dans une si juste mesure qu'on ne saurait dire qu'aucun de ces éléments prédomine sur les autres : tels sont les moyens à la fois naturels et ingénieux de ce délicat génie pour donner à ses lecteurs le goût d'un monde invraisemblable et pourtant d'une réalité idéale où croirait, où voudrait vivre quiconque possède encore cette fleur d'imagination naïve que l'esprit scientifique des temps modernes flétrit en nous de plus en plus.

Aucun poète ne l'eut jamais plus fraîche et plus éclatante que l'Arioste. Afin de donner une idée de la richesse de son imagination, il suffira de prendre ses comparaisons pour exemple. Il les imite souvent des anciens, mais avec une liberté d'interprétation qui le fait créateur, même quand il paraît simplement traduire. Il sait, d'ailleurs, en trouver de neuves, dont la hardiesse étonnante n'a rien de choquant. Peint-il Roland au désespoir de n'être pas aimé d'Angélique, le cœur gonflé de sentiments divers, mais trop ému pour trouver une parole, il ajoute en vers charmants dont une traduction en prose peut à peine donner l'idée : « Ainsi nous voyons l'eau rester dans le vase au ventre large et à la bouche étroite. Quand on le renverse sur lui-même, l'eau qui voudrait sortir se presse, s'embarrasse tant dans l'étroite ouverture, que c'est à peine si elle en sort goutte à goutte. » Il ne doit ici rien à personne ; mais alors même qu'il se souvient des anciens, ses réminiscences ne sont que le point de départ ; il y ajoute assez pour les rendre mé-

connaissables, et pour rester original. « Lorsque Cérès, « empressée de revenir du mont Ida, où sa mère est « adorée, dans la vallée solitaire où le mont Etna presse « le corps d'Encelade écrasé par la foudre, ne retrouva « plus sa fille qu'elle y avait laissée, ayant fait, loin de « tout chemin fréquenté, sentir les effets de la douleur « à ses joues, à son sein, à sa chevelure, à ses yeux, elle « arracha deux pins, les alluma au feu de Vulcain, leur « donna la propriété de ne jamais s'éteindre, et les por- « tant de chaque main, montée sur un char traîné par des « dragons, parcourut les forêts, les champs, les monts, « les plaines, les vallées, les fleuves, les étangs, les tor- « rents, la terre et la mer ; et quand elle eut cherché sur « toute la surface du globe, elle alla jusqu'au fond du « Tartare. Si Roland avait eu le même pouvoir, il eût « parcouru de même, en cherchant Angélique, le ciel, la « terre et les enfers ; mais n'ayant ni char ni dragons, il « l'allait cherchant du mieux qu'il pouvait (1). »

C'est par cette poétique comparaison que débute le douzième chant. On a pu critiquer des exordes dont l'invariable retour répand, dit-on, quelque monotonie sur tout l'ouvrage ; mais si la diversité règne où l'on prétend trouver la monotonie, s'il est vrai, d'ailleurs, comme le pense Ginguené, que le *Roland furieux* soit écrit pour être lu par chants détachés, suivant la méthode du temps, et non tout d'une haleine, il faut voir une source de beautés dans ce que blâment de trop sévères critiques, et comme un moyen de rappeler au lecteur distrait les événements qui précèdent et qu'il pourrait bien avoir ou-

(1) Trad. de Ginguené.

bliés. Voudrait-on ôter au vingt-quatrième chant ce spirituel début, si différent de celui qu'on vient de lire, et si bien imité par Voltaire ?

« Qui dans la glu du tendre amour s'empêtre,
De s'en tirer n'est pas longtemps le maître;
On s'y démène, on y perd son bon sens;
Témoin Roland et d'autres personnages,
Tous gens de bien, mais fort extravagants.
Ils sont tons fous, ainsi l'ont dit les sages.

Cette folie a différents effets,
Ainsi qu'on voit dans de vastes forêts,
A droite, à gauche errer à l'aventure,
Des pèlerins au gré de leur monture;
Leur grand plaisir est de se fourvoyer,
Et pour leur bien je voudrais les lier.

A ce propos quelqu'un me dira : Frère,
C'est bien prêché, mais il fallait te taire;
Corrige-toi sans sermonner les gens.
Oui, mes amis, oui, je suis très-coupable,
Et j'en conviens quand j'ai de bons moments;
Je prétends bien changer avec le temps,
Mais jusqu'ici le mal est incurable. »

Voltaire avoue pourtant son infériorité, qui est réelle, et qui devrait décourager tous les traducteurs. L'Arioste, en effet, parmi tant d'autres mérites, n'en a point de plus grand, aux yeux des Italiens, que la parfaite beauté de son style. Ce courtisan paresseux, quand il prenait la plume, se montrait infatigable à force d'être difficile ; depuis seize ans déjà ses vers étaient publiés, qu'il les corrigeait encore, on le voit à ses manuscrits tout raturés et surchargés jusqu'à cinquante fois. Sachant qu'on parlait mal à Ferrare, il vint à Florence pour y étudier une

langue plus délicate et pour oublier un dialecte trop grossier. Les juges compétents admirent dans le *Roland furieux* une incomparable propriété de termes et n'y rencontrent pas, assurent-ils, après trois siècles, une phrase qui soit trop vieillie pour qu'on ne la puisse employer aujourd'hui. L'Académie de la Crusca, si volontiers sévère pour quiconque n'est pas florentin, a mis ce poëme au nombre des textes de langue, approuvée, cette fois, par l'Italie entière qui voit dans l'Arioste la perfection du langage italien.

Que ce séduisant poète amoindrisse son sujet en ramenant toujours l'attention à cette chétive maison d'Este, si peu digne de l'honneur qu'il lui fait; que ce perpétuel panégyrique manque trop souvent d'élévation et de noblesse ; qu'on rencontre dans l'ouvrage trop d'imitations directes de Pétrarque, trop de bouffonneries mêlées aux choses sérieuses, d'exagérations inexcusables, surtout dans le style figuré, de digressions oiseuses, de formes triviales, de monologues interminables, de sentiments trop langoureux, trop analysés et par conséquent déplacés dans la bouche de personnages que leur caractère porte surtout à l'action ; que la narration soit parfois traînante et donne le désir de sauter quelques pages, ces défauts sont réels, mais ils sont ceux du genre romanesque, et l'Arioste n'a pu, malgré tant d'innovations heureuses, transformer entièrement une forme pour ainsi dire consacrée. Les fautes, les négligences qui lui sont propres, sa grâce naturelle les rend aimables; elles n'ont pas empêché son *Roland* de compter, durant le seizième siècle, au moins soixante éditions. Comparable à Virgile

pour le charme exquis du style, à Ovide pour la fécondité, l'esprit, la grâce et l'abondance, on pourrait encore rapprocher l'Arioste de Dante pour la vigueur et la hardiesse de quelques tableaux. En tenant compte de la hiérarchie des genres, le plus grand des conteurs chevaleresques est, suivant Hallam, le poète favori de l'Europe après Homère, dont il a l'intérêt, sans en avoir la simplicité, le naturel et la grandeur.

C'était l'heure d'abandonner une veine si longtemps et si heureusement exploitée ; mais la perfection même ne décourage pas les imitateurs. Un certain Luigi Dolce (1508-1568), auteur malheureux de six poëmes épiques, prit pour sujet du moins insupportable d'entre eux les « premières entreprises de Roland, » et raconta l'enfance de ce héros, dont Bojardo avait chanté la jeunesse et l'Arioste l'âge mûr. La mort de Roger, vengée par Bradamante, est le sujet de l'*Angélique amoureuse,* œuvre froide et lourde de Brusantini, et, parmi tous ces imitateurs, on ne rencontre quelque veine d'originalité et de talent que chez Alamanni et chez ce Bernardo Tasso, dont le nom devait bientôt s'éclipser dans la gloire incomparable de son fils.

L'idée vint à ces deux poètes d'abandonner le cycle épuisé de Charlemagne pour exploiter ceux de la Table ronde et d'Amadis. Une vie errante, un long séjour à la cour de France avaient rendu Luigi Alamanni (1495-1556) familier avec notre littérature romanesque. Banni de Florence, sa patrie, pour en avoir voulu chasser l'oppresseur, il avait trouvé à la cour de François Ier un sûr asile et bientôt un emploi. Pour plaire à Catherine de Médicis,

qu'épousait le dauphin de France, le roi-chevalier avait chargé l'exilé florentin de diriger la maison de la jeune princesse. La communauté d'origine faisait oublier, en pays étranger, un patriotisme que les maîtres de la Toscane punissaient du bannissement. Alamanni était un esprit élégant et facile, un de ces rares improvisateurs qu'on peut mettre au rang des poètes. Sur le conseil de François I[er], il entreprit de faire passer dans sa langue maternelle un roman français, *Giron le Courtois*, et en moins de deux années il avait terminé son poëme, composé, en souvenir d'Homère, de vingt-quatre chants. C'est aussi pour rester classique qu'il s'abstint d'interrompre le fil de son histoire par des exordes, par des adieux au lecteur, par des digressions laborieusement cherchées, et qu'il s'efforça d'unir constamment la noblesse et la régularité de la forme à l'agrément et à la solidité du fond. On ne pourrait que louer cette tentative ingénieuse d'allier à la simplicité antique la féconde imagination du moyen-âge, si le poète avait su répandre la grâce et la vie dans son récit sensé, mais froid, et dans son style correct, mais sans éclat.

Bernardo Tasso (1493-1569), en prenant pour texte ce célèbre sujet d'Amadis dont la France et l'Espagne se disputaient l'invention, s'était d'abord proposé d'imiter les anciens de plus près encore que n'avait fait Alamanni, et d'écrire à leur exemple un poëme régulier, suivant toutes les règles d'Aristote. Mais à peine avait-il lu quelques chants en public, que, surpris de l'indifférence générale, il revint au genre romanesque, c'est-à-dire à une action multiple, surchargée d'épisodes accessoires, et de digres-

sions incidentes. Il crut faire un heureux compromis entre son goût personnel et celui de la foule, en imposant quelque régularité à ce qui est l'irrégularité même : il ne parvint qu'à la monotonie. Comme Bojardo et l'Arioste, il a trois intrigues qui se croisent ; mais l'amour en est l'inévitable nœud, et rétablit ainsi une sorte d'unité. Faute d'un caractère rêveur et mélancolique, Bernard Tasse se sent mal à l'aise dans un sujet où il devait peindre l'exaltation et les langueurs des passions chevaleresques, plutôt que les exploits de l'héroïsme guerrier. Ni les récits ni les discours n'ont dans l'*Amadis de Gaule* le charme et le naturel des originaux, malgré la souplesse et l'élégance d'un style très-supérieur à celui d'Alamanni. Par cette qualité Bernard Tasse se croyait inimitable, et vaincu, de son aveu, par son fils sur tant d'autres points, sur celui-là, du moins, il se flattait de reprendre l'avantage. Toutefois il mérite de plaire par la juste proportion des parties, par des morceaux brillants, par le retour périodique et comme fixé à l'avance des comparaisons et des métaphores, par une versification travaillée qui jamais ne s'élève, mais jamais ne s'abaisse, enfin, par un ensemble de qualités qui peuvent expliquer comment ce poëme de cinquante-sept mille vers, aujourd'hui sans lecteurs, fut alors placé au second rang (1560).

On n'en saurait assigner aucun à l'œuvre singulière de Francesco Berni (1490-1536), qu'il faut pourtant ranger parmi les imitateurs de l'Arioste, dont il est, pour le style, un disciple excellent. Ce chanoine florentin, ami du plaisir et de la joie, bizarre et colère par nature, trop porté à la médisance, abusait, dans ses poésies légères,

d'un esprit réel qu'il répandait en vains tours de force, en équivoques, en obscénités. Ni les grands, ni les cardinaux, ni les papes n'étaient à l'abri de ses sarcasmes. Il voyait dans le pontificat de Clément VII « un composé d'égards, de considérations, de discours, de plus, de puis, de mais, de si, de peut-être, de cependant, de paroles sans effets. » Qui donc eût-il ménagé, lui qui se ménageait si peu lui-même ? « Il vivait joyeusement, dit-il en « parlant d'un de ses personnages, sous lequel on peut « le reconnaître, n'était ni soucieux ni triste. On lui « voulait du bien dans le monde, on l'aimait à la cour, « car il était plaisant et récitait des vers burlesques « qu'on tenait pour d'étranges bizarreries. Il était vi- « goureux, colère, dédaigneux, libre, indépendant de « cœur et de parole, ni avare ni ambitieux, fidèle et ai- « mant passionnément ses amis, implacable pour ses « ennemis, mais plutôt porté à vouloir du bien que du « mal. Haut de taille, maigre et sec, il avait les jambes « longues et minces, le nez grand, le visage large, les cils « rapprochés, l'œil encore bleu et net ; sa barbe épaisse « eût caché son visage, s'il l'avait portée ; mais le patron « était brouillé à mort avec la barbe. Chasse, musique, « fêtes, danses, jeux, aucune sorte de plaisir ne l'attirait « trop. Il aimait les chevaux, mais se contentait de les « regarder, n'ayant pas les moyens d'en acheter. Aussi « son plus grand bonheur était-il de se coucher tout nu, « tout de son long, et son plus grand plaisir de ne rien « faire, étendu dans son lit. »

Ce repos qu'il prisait tant et que dut souvent troubler son humeur agressive, il le trouva dans une mort pré-

maturée. On dit qu'Alexandre, bâtard des Médicis, ce patron ennemi de la barbe, le fit empoisonner parce qu'il n'avait pas voulu empoisonner lui-même un cousin de son maître. Étrange contraste d'une fin si tragique avec le caractère d'un homme dont le nom devait désigner après lui le genre de poésie le plus fantasque et le plus bouffon !

Nous retrouverons plus loin Berni pour cette partie de ses œuvres ; il ne s'agit ici que du poète ou plutôt de l'écrivain, à qui un goût raffiné pour les beautés du style et de la langue inspirèrent l'idée de refaire le *Roland amoureux*. Ce n'est pas, quoi qu'on en dise, que toute œuvre originale fût désormais impossible, le Tasse allait bientôt prouver le contraire : c'est que Berni n'avait pas l'imagination créatrice ; c'est qu'il convenait à son talent de s'appuyer sur la pensée d'un autre, pour refaire dans une langue élégante et pure le poëme que Bojardo avait si faiblement écrit. Ce n'est pas une imitation, c'est une traduction, qui suit l'original strophe par strophe, vers par vers, et se borne à remplacer le mot incorrect par celui qui ne l'est pas. Il est vrai qu'en cherchant si peu, Berni trouve davantage : il rencontre souvent le ton harmonieux et poétique ; il pique la curiosité, il soutient l'intérêt par l'opposition constante d'un sujet frivole avec un langage pompeux, d'idées graves avec des termes d'une familiarité qui descend jusqu'à la bassesse, de comparaisons nobles en parlant des objets les plus vils, et d'une fine malice presque toujours à demi cachée sous le voile transparent de la naïveté. Ce caractère particulier à Berni s'explique par l'impos-

sibilité où son esprit était de croire aux folles aventures dont il avait sérieusement entrepris le récit. Se prenant à rire de son auteur et de lui-même, il tourna tout en bouffonnes plaisanteries, et devint ainsi tributaire de Pulci pour la raillerie, comme il l'était, pour le style, de l'Arioste, et, pour le fond, de ce Bojardo qu'il fait vivre en le faisant oublier. Exemple peut-être unique d'une imitation servile devenant originale par le génie de l'expression.

Berni fut bientôt lui-même le modèle de l'épopée burlesque. Le tour en est trop conforme au genre de gaieté qui règne parmi les Italiens, pour que l'émulation de nombreux écrivains n'en fût pas stimulée. Mauro, Caporali, Fagiuoli, Casa, Firenzuola, Lasca furent les principaux disciples de ce nouveau maître ; mais l'agrément qu'on trouve à les lire ne vaut pas le temps qu'on y perd. Au-dessous d'eux parce qu'il manque trop absolument de sérieux et d'élégance, mais au-dessus comme créateur d'un genre, à la vérité le plus infime de tous, se place Teofilo Folengo (1491-1544), plus connu sous le nom de Merlino Coccajo ou Merlin Coccaie, que lui donne Rabelais. Folengo imagina d'écrire dans un bizarre mélange de latin et d'italien, qu'il appelle lui-même macaronique et qui consiste à défigurer par des terminaisons latines les mots les plus bas de la langue vulgaire, sans toutefois les rendre méconnaissables. Tel est le langage que Molière prête à ses médecins ; mais Molière, du moins, risquait ces folies dans une farce, dans une courte cérémonie ; il n'eût pas imaginé qu'on pût écrire de ce style un poëme en huit chants. Tel était l'*Orlan-*

dino : Folengo, bénédictin dissolu, s'arrête avec complaisance aux détails les plus risqués, il s'y oublie même ; les détails emportent le fond, et le poète raconte la jeunesse de Roland avec si peu d'art et de méthode, qu'arrivé au milieu de l'ouvrage, il n'a pas encore parlé de la naissance de son héros.

C'était l'écueil du genre romanesque de se prêter trop facilement aux plus triviales plaisanteries ; les hommes qu'en détournait le tour sérieux de leur esprit ne pouvaient que se rattacher davantage à l'étroite imitation des anciens. Il se trouva donc des poètes épiques qui, faisant effort pour se souvenir d'Homère ou de Virgile, et pour oublier les conteurs du moyen âge, ne parvenaient qu'à former des uns et des autres un monstrueux mélange, trop semblable à celui qu'on reproche à Boccace : Ulysse, par exemple, devenait un baron féodal. Mais dès le commencement du siècle on avait vu des hommes d'un goût plus mûr faire preuve d'un savoir mieux affermi. Giorgio Trissino, né à Vicence en 1478, était doué d'une gravité naturelle que des malheurs domestiques assombrirent encore. C'est à tort qu'on a fait de lui un chanoine, un évêque : il fut marié, il eut des enfants ; de tous les honneurs de la cléricature il n'obtint que celui de porter dans les cérémonies la queue de la robe papale sous Léon X et Clément VII. Il avait composé des poésies lyriques, divers écrits sur la langue et la grammaire italienne, une comédie (*I Simillimi*), imitée des *Ménechmes* de Plaute. Plein de confiance en lui-même, il voulut doter son pays d'une épopée semblable à l'Iliade ou à l'Énéide, et propre à combler une lacune trop sensible

dans la littérature de son pays. L'intention était bonne, mais la prétention grande : Trissino montra jusque dans le choix de son sujet la médiocrité de son génie. Souffrant de voir les Français et les Espagnols se disputer le sol de la Péninsule, il crut faire un coup de maître en chantant l'expulsion des Goths par Bélisaire. De là ce titre trompeur : *l'Italia liberata.*

Trissino ne vit pas que la délivrance n'avait été qu'apparente, que Bélisaire, plus funeste qu'utile à l'Occident, n'avait empêché les Goths de dévaster l'Italie que pour la dévaster lui-même ; enfin, qu'à lui supposer un dessein plus généreux, la délivrance avait été de si courte durée qu'on ne pouvait appeler les Italiens aux armes en vue d'un si misérable succès. Convenait-il, d'ailleurs, de fixer l'attention sur un temps de décrépitude où la vertu même était comme énervée? Trissino ne fit point oublier l'imprudence de son choix par l'habileté de l'exécution. Il reste trop scrupuleusement fidèle aux moindres détails de l'histoire et trop attaché aux traces d'Homère, dont il prend tout, dit Voltaire, excepté le génie ; il est assez mal inspiré pour préférer à l'octave rimée ce vers *sciolto* que nous appelons blanc, et qui, par son rapport à la prose, ne convient guère qu'au théâtre; il est assez mauvais poète pour ne point faire sortir de l'enfance, comme le fit plus tard Annibal Caro, ce rhythme préféré ; il a un style froid et prosaïque, également dépourvu de noblesse et d'harmonie, il se complaît dans une minutieuse géographie de l'empire romain ; il raconte à la manière homérique la toilette, les repas, les amours non des dieux immortels, mais de

l'empereur Justinien ; il donne à l'impératrice Théodora les artifices de Sinon, il invoque Apollon et les Muses pour les intéresser au triomphe de la foi, il fait discourir entre elles les perfections de la Divinité, il appelle ses anges Nettunio, Palladio, pour mieux montrer sans doute combien ils ressemblent aux dieux de l'antiquité, tant il était loin de voir que la mythologie d'Homère, au temps de Justinien, n'était qu'un anachronisme ridicule, et de soupçonner qu'il flétrissait, comme dit encore Voltaire, les fleurs du poète grec en les cueillant. Il croyait au contraire avoir fait un chef-d'œuvre ; il se flattait d'obtenir des louanges « presque divines ». Quand le sévère jugement de ses contemporains vint le tirer de son rêve, il ne s'en prit point à sa médiocrité, qu'il eût portée dans tout autre sujet, et ne regretta que de n'avoir pas traité celui de Roland, ce qui était encore une complaisance de l'amour-propre et une accusation indirecte contre le goût des contemporains.

Il ne reste donc de l'*Italia liberata* qu'une idée heureuse, celle d'avoir choisi pour sujet d'un poëme un point d'histoire nationale. Alamanni reprit cette idée pour son compte, car il pensait que la faiblesse du style avait seule causé le complet échec de Trissino. Mais c'était encore une faute de ne savoir pas imiter avec indépendance. Jusqu'au titre du poëme, Alamanni prend tout à Homère. L'*Avarchide*, c'est le siége d'Avaricum ou de Bourges, parce que l'Iliade est le siége d'Ilion. Il y a vingt-quatre chants dans l'une de ces épopées comme dans l'autre ; les dispositions du plan, les principaux événements, les détails sont calqués avec une fidélité pué-

rile, présentés dans un style froid et terne, bien éloigné de cette fraîcheur d'imagination et de cette force d'exécution qu'exige la grande poésie, et dont manquait Alamanni, déjà parvenu à cette heure de fatigue et d'épuisement où la vieillesse succède à l'âge mûr. Quoique écrite en octaves, l'*Avarchide* eut moins de succès encore, s'il est possible, que l'*Italia liberata*. La faute en était-elle au sujet lui-même ou à la langue qui secondait mal le talent? Il n'y avait pas d'autre alternative pour sauver l'amour-propre d'un méchant auteur. Par une traduction de l'Énéide en vers *sciolti* d'une harmonie grave, variée, appropriée au sujet, Annibal Caro fit voir que la langue italienne ne manque pas de souplesse sous la plume de qui sait en manier les termes harmonieux, et le Tasse allait prouver par son exemple que l'épopée antique pouvait être transformée chez les modernes et donner une gloire véritable au poète qui chanterait avec l'imagination païenne l'âge héroïque de la chrétienté.

Torquato Tasso était né en 1554 à Sorrente, où son père, accueilli par le prince de Salerne, avait fixé un moment sa vie vagabonde. Ils la reprirent bientôt à deux, et le jeune Tasse y contracta le goût malencontreux qui contribua tant à ses malheurs, de quitter sans cesse les lieux où il vivait en paix, pour courir les aventures et attirer sur lui les orages. Il avait commencé par être un enfant prodigieux : suivant Manso, son ami et son premier biographe, il aurait parlé couramment sans avoir bégayé, phénomène bien extraordinaire, dit Ginguené, chez un homme qui bégaya plus ou moins toute sa vie. A dix ans, il entendait les classiques, à quinze les scien-

ces. Il dut néanmoins, en fils soumis, se préparer, comme avait fait l'Arioste, par l'étude du droit, à la vie active; mais il triompha bientôt des sévérités de son père en lui présentant, à l'âge de dix-huit ans, un premier poëme, le *Rinaldo,* œuvre bien considérable pour résoudre la question peu épique de savoir si Renaud épouserait Clarice, mais remarquable déjà par l'abondance, la chaleur et l'harmonie du style. Libre dès lors de se consacrer aux lettres, il tourna les yeux vers cette maison d'Este que l'Arioste avait trop vantée, dédia son premier ouvrage au cardinal Luigi, et fut aussitôt appelé à Ferrare par Alphonse II, frère du cardinal.

L'imprudent fut au comble de ses vœux; tout écrivain croyait alors avoir besoin d'un maître, ou, comme on disait, d'une servitude. Le Tasse aurait pu vivre dans ces liens dorés sans trop d'humiliations ni de souffrances, s'il avait eu la souplesse de tant d'autres; mais s'il recherchait le luxe, la bonne chère, la belle compagnie, il voulait concilier ces jouissances des cours avec la sauvage indépendance de sa première jeunesse. Il demandait aux princes leur protection, leurs bienfaits, et, pénétré, comme malgré lui, de la dignité du poète, il voulait marcher leur égal. C'est ainsi que consentant à porter des chaînes, mais à la condition de n'en point sentir le poids, il refusait les charges politiques que la faveur du prince voulait lui confier. « Ce que j'ai toujours cherché dans les « cours, écrit-il, c'est une vie de loisirs consacrée à « l'étude, sans être tenu à rien, car je ne sais pas rimer « et servir à la fois. Je prétends avoir la table, le loge- « ment et les honneurs, sans être astreint au service.

« C'est en ma qualité de poète que j'ai droit à la fortune. « Quels princes ne se tiendraient pas pour honorés d'ê- « tre loués par moi? Et de quels trésors, de quelles ré- « compenses pourraient-ils payer ce que ma plume a « fait pour leur gloire? Mes chants ont la même puis- « sance que la trompette du jugement dernier. Ils font « sortir du sépulcre et élèvent au-dessus des nues les « Alphonse et les Hercule. Grâce à moi, leur renommée « remplit le monde. Princes, montrez-vous reconnais- « sants, acquittez-vous des tributs qui nous sont dus, « car c'est notre grandeur, à nous autres poètes, que nous « faisons de vous nos tributaires (1). » C'est sur ce ton qu'il parle de lui, dans les seize cents lettres qu'il a laissées. Parmi ces poètes dont il fait les égaux des princes, il se décerne encore de lui-même la première place, et un rang honorable parmi les orateurs et les philosophes. Homme étrange, d'une vanité égale à son génie, et qui, voulant être libre, ne sut pas s'imposer les sacrifices qu'exige la liberté.

Il eut bientôt le dégoût des cours, et, n'ayant pas su les fuir, il y rencontra pour ennemis tous ceux qui en entendaient mieux les obligations. Il les brava d'abord; mais inoffensif au point de n'avoir su jamais aiguiser l'épigramme, il enhardissait ainsi les attaques dont il était l'objet, et, son humeur s'aigrissant, il s'exagérait encore le mauvais vouloir de ses ennemis. Peu porté par sa nature à l'humeur morose, quand il en fut atteint, il en vint trop vite au désespoir et aux violences. Tantôt il gémit sans relâche et sans mesure de ce qu'on a osé ouvrir ses

(1) Trad. de M. Cherbuliez.

lettres, fouiller sa chambre et ses papiers ; tantôt il soufflette un insolent, et tire l'épée contre des assassins apostés. Le duc lui-même, qui l'avait nommé son historiographe, se fatiguait d'un hôte si incommode et si ombrageux. On a supposé mille histoires inutiles pour expliquer ce changement naturel. La plus célèbre est l'amour du Tasse pour la sœur d'Alphonse, cette célèbre Léonore qui eut peut-être deux rivales du même nom dans le cœur du poète, moins âgé qu'elle de dix ans. Cette passion sans conséquence, visiblement imitée de Pétrarque, était un hommage banal qu'on rendait aux femmes, et dont les plus haut placées tiraient vanité. Le ton seul dont parle le Tasse, dans ses poésies amoureuses, lèverait tous les doutes sur la nature purement idéale et voulue de ses sentiments. Il peignait indifféremment, et sous de bien froides couleurs, Léonore occupée de sa broderie, dansant avec grâce, marchant sur la neige, ou pêchant à la ligne. « Comment se fait-il, Madame, lui « écrit-il, qu'étant de glace vous m'enflammez ainsi ? « Comment se fait-il encore que les flammes de mon « cœur ne fondent pas vos glaces ? Miracle d'amour con- « traire à la nature! Un glaçon produit des incendies, et « ce glaçon durcit à la flamme (1) ! » Est-ce bien là le langage d'un cœur vraiment épris, et se peut-il qu'un si fade hommage ait jamais compromis une femme ? On peut le croire et le dire, Alphonse n'eut d'autre motif pour éloigner son poète que l'ennui de tant d'exigences, d'une si impertinente familiarité, des mauvais propos dont le Tasse ne se faisait pas faute. «C'est ma langue qui fut coupable !»

(1) Trad. de M. Cherbuliez.

dit-il en mainte occasion. La vanité blessée se tourne alors en une défiance extrême. Il ne voit partout que trahisons, horribles trames, et par une véritable imagination de maniaque, il se figure le duc plus irrité que ce prince ne l'était en réalité; il se persuade qu'on l'a accusé d'infidélité à la cour, d'incrédulité auprès du Saint-Office, qu'on a corrompu ses domestiques, qu'on veut le tuer par le poison ou par le fer; il ne parle plus que de ses malheurs, et il s'égare jusqu'à frapper de son couteau, dans l'appartement de la duchesse, un serviteur qu'il soupçonnait. Jeté en prison pour ce fait, mais bientôt rentré en grâce, il redouble de folies, et le duc, qui ne le voulait plus voir, refuse même d'ouvrir les lettres du malheureux. Alors commence cette lamentable odyssée, où nous ne le suivrons pas, qui le conduit successivement à Sorrente, chez sa sœur, à Mantoue, à Venise, à Urbin, à Turin, à Naples, à Florence, à Rome, et, pour son malheur, plusieurs fois encore à Ferrare.

C'est par sa faute, sans contredit, qu'il attira sur lui tant de misères; mais la postérité a le droit de juger sévèrement un prince qui ne sut pas marquer plus d'indulgence pour un grand poète visiblement malade et dont les vers déjà célèbres donnaient à la maison d'Este plus de gloire qu'elle n'en méritait. Le Tasse avait ruiné sa santé par la manie de se soigner lui-même, de s'administrer, sans avis de personne, juleps et pilules, drogues et potions. Il avait des hallucinations, croyait, comme Socrate, à son démon familier, entendait des voix qu'il imaginait venir de l'enfer, des bruits de sifflets, de sonnettes, de rouages d'horloge, voyait des flammes dans l'air, sentait des étin-

celles sortir de ses yeux, se croyait poursuivi par un cheval au galop, par des esprits follets, livré à des enchanteurs, empoisonné par ses ennemis. La fièvre le jetait dans la mélancolie et, de là, dans des accès frénétiques. Quand il vint à Sorrente, le premier soin de sa sœur alarmée fut de le confier aux médecins. Le duc Alphonse se fût honoré par un tel témoignage de sollicitude, s'il en eût pris l'initiative, car personne n'avait connu avant lui le chef-d'œuvre du malheureux Tasse : on avait lu à la cour la *Gerusalemme liberata* avant même qu'elle fût connue sous le titre de *Il Goffredo di messer Torquato Tasso*, grâce à une publication indiscrète qui obtint en un an sept éditions (1580).

Le Tasse fut au désespoir de cette publication anticipée, si contraire à sa volonté ; fidèles échos de ses plaintes, tous les biographes, depuis trois siècles, ont livré les coupables à l'exécration publique. Sans eux, toutefois, sans cet heureux larcin, nous n'aurions peut-être qu'une *Jérusalem* expurgée à l'usage des écoles. Le poète, élevé par les jésuites, avait conservé de leurs enseignements une foi plus militante que mesurée. On a de lui un discours, publié à la suite d'un voyage en France, où il déclarait, vers le temps de la Saint-Barthélemy, qu'on ne ramènerait les huguenots à l'orthodoxie que par les châtiments et la terreur. Quel dut être le chagrin de cette âme ardente et ulcérée quand elle vit les théologiens de Rome, à l'apparition de la *Jérusalem*, y condamner certaines idées comme hérétiques, reprocher au poète d'avoir exalté les vertus des musulmans qu'il a pourtant fort maltraités, d'avoir relevé trop librement les

défauts des croisés, enfin d'avoir multiplié les vers licencieux, les coups de pinceau trop libres et trop hardis! Le Tasse négociait alors avec l'inquisition à Bologne, promettait des suppressions, s'engageait à faire, comme il dit, le «*cou tors*,» pour sauver, du moins, ses enchantements, ses amours, qu'il croyait nécessaires à la beauté de l'ouvrage; il en appelait d'un inquisiteur à l'autre, mais toujours avec mystère, car il ne voulait pas qu'on soupçonnât à Ferrare les entraves que Rome suscitait. Ayant enfin obtenu l'absolution, il la jugea bientôt insuffisante, sous prétexte que les formes prescrites n'avaient pas été observées, et le voilà de nouveau dans la plus amère, dans la plus inconsolable douleur. Désormais ce sera son tourment de tous les jours, sa seconde hallucination, et c'est pour rentrer en grâce avec l'Église qu'il entreprendra sa *Gerusalemme conquistata*, où il introduit tout ce qu'il ose conserver de la *Jérusalem délivrée*, mais sans en retrouver la poésie, la force, le coloris, la fraîcheur. Pour observer la décence, il éteint les passions humaines, sauf le fanatisme, et fait amende honorable plus humblement encore, sans la moindre étincelle de génie, dans les *Sept Jours de la Création*, autre poëme en huit mille vers, que remplissent des digressions oiseuses, des discussions philosophiques, des explications théologiques ou morales, et bien propre à ternir la gloire du Tasse, si la postérité, dans sa justice, ne jugeait le génie sur les œuvres qui en attestent la grandeur, et non sur celles qui en trahissent le déclin.

Les brillantes facultés du Tasse, ébranlées par l'infortune, n'y succombèrent pourtant qu'à la longue. Dans

son désir persistant de vivre à Ferrare, il y était revenu assez malencontreusement, la veille du jour où le duc Alphonse devait épouser Marguerite Gonzague, de Mantoue. Ne pouvant être reçu par le prince, mal accueilli des courtisans et sa tête s'échauffant, le voyageur se répand en imprécations violentes qu'on châtie aussitôt en le jetant dans l'hôpital des fous. Sans doute il était malade, mais il n'avait point perdu la raison, et il le prouva, durant sept années de captivité, en écrivant ses dialogues, si profondément raisonnables qu'on y voudrait trouver plus souvent la folle du logis. Dans « ses chambres », dont il nous parle et qui n'avaient rien d'un cachot, il recevait la visite des savants; il obtint même d'être mis dans un quartier où il ne serait plus exposé à tomber réellement en démence aux cris discordants, au spectacle des contorsions horribles des véritables insensés. Il n'était sujet qu'à des accès d'hallucination inoffensive et passagère. C'est sans doute en cet état que le vit notre Montaigne « avec plus de despit encore que de compassion, survivant à soy-mesme et mescoygnoissant et soy et ses ouvrages. » Peu à peu il obtint de sortir accompagné, et recommença de fréquenter les meilleures maisons de Ferrare, faveurs qui, sans doute, ne lui furent retirées qu'en punition de nouvelles médisances. Mais ni les supplications des magistrats de Bergame, patrie de son père et de sa famille, ni les prières du grand-duc de Toscane, des seigneurs de Mantoue, des souverains pontifes Grégoire XIII et Sixte V ne purent vaincre les rancunes peu généreuses d'Alphonse d'Este et obtenir de lui la liberté du poète.

Il gémissait encore dans sa prison, quand un nouveau coup vint le frapper, de la main d'un imprudent ami. Camillo Pellegrino entreprit de prouver, dans un long ouvrage, la supériorité de la *Jérusalem délivrée*, qu'on prétend qu'il n'avait pas lue, sur le *Roland furieux*, qui n'y peut être comparé. L'Académie de la Crusca intervint dans le débat pour défendre ses règles méprisées. En son nom, Salviati répondit que non-seulement l'Arioste, mais encore Pulci dans son *Morgante* et Alamanni dans son *Girone* étaient infiniment préférables au Tasse; que la *Jérusalem*, compilation sèche et froide, d'une unité mince et pauvre comme celle d'un dortoir de moines, ne ressemblait pas, comme le *Roland*, à un immense palais bien proportionné, avec galeries, salles, cuisines, appartements, corridors, terrasses, caves, écuries et jardins; que le plan du Tasse était une maisonnette étroite et disproportionnée, beaucoup trop basse pour sa longueur, et bâtie de vieux murs. Ailleurs, l'Arioste est une toile grande et magnifique, son prétendu rival un simple ruban dont l'exiguité rappelle à l'ingénieux critique l'idée peu littéraire et assez malséante de la constipation. Un flot d'attaques, de répliques, de libelles, de satires, se répandit alors, pour accuser le langage du Tasse d'être âpre, contourné, désagréable, pédantesque, plein d'idiotismes lombards, obscur, sans énergie et sans passion. Ces violences injustes convenaient à l'esprit étroit de Salviati ; mais fallait-il que Galilée s'arrachât aux travaux qui devaient rendre son nom immortel pour rompre une lance contre le Tasse malheureux et captif, pour écrire que « le style « du Tasse est comme un travail de marqueterie, où tout

« l'effort de l'ouvrier ne parvient pas à dissimuler les « joints, et que s'il barbouille beaucoup de papier, il ne « fera jamais *que de la bouillie pour les chats?* » Le poète, forcé de se défendre, sut du moins garder, dans ses répliques, une dignité qui manquait à ses adversaires; mais, ébranlé par tant d'attaques, il douta de son génie comme il avait douté de son orthodoxie, et c'est un peu pour complaire aux académiciens de la Crusca, en même temps que pour faire sa paix avec Rome, qu'il entreprit sa *Jérusalem conquise*, où il se flattait, par une faiblesse d'auteur vieilli, d'avoir corrigé tous ses défauts et mieux fait que par le passé.

Il était libre alors. En l'année 1586, ses geôliers l'avaient enfin remis au duc de Mantoue qui voulait donner, dans les honneurs de sa cour, une fin paisible à cette vie de misères et de tourments. Mais bientôt mécontent, comme il l'était partout, le Tasse reprit son bâton de voyageur, et rien n'est plus affligeant que le spectacle de ses dernières années. Il n'a plus que l'ombre de son beau génie, il ne parle dans ses lettres que de ses malheurs, et après tant de déceptions, il cherche encore une cour qui n'en offre point. Il se condamne à la mendicité, demande tantôt dix écus, tantôt des bijoux, du linge, un âne, tout ce qu'on peut solliciter et recevoir. Il promet ses louanges au plus généreux, se plaint de n'avoir reçu, pour telle poésie, qu'un vieux manteau, et, dans un moment de dépit, où l'on voudrait le voir toujours, il promet de ne plus célébrer aucun prince qu'à raison de trois cents livres par vers; mais il vend au rabais, et l'on a ses flatteries pour un écu. Ainsi usé et flétri, il se montra peu

16

sensible à la faveur tardive de Clément VIII, à l'honneur banal du triomphe et de la couronne d'or. Il mourut triste comme il avait vécu, sentant peut-être, a dit un brillant écrivain (1), qu'il devait une moitié de ses infortunes à la faiblesse de son caractère, et l'autre à la beauté de son génie (1595).

Le succès modeste mais réel du *Renaud* avait convaincu de bonne heure le Tasse que l'épopée était sa voie, et, par de fortes études, il s'était préparé à y marcher. Venu en France à la suite du cardinal d'Este, il y avait sainement jugé, en même temps que les bienfaits de notre unité nationale, la séve et l'avenir de notre primitive littérature ; il s'était épris de Ronsard, mais trouvait aux autres auteurs français plus de fumet que de force, à l'opposé de nos vins. Pendant des années, il médita les anciens ; il en apprit l'art de ne point sacrifier le fond, qui doit être historique, aux épisodes, qu'il y faut rattacher étroitement, et de peindre des caractères humains et vrais dans un style toujours plein de noblesse. Il se fit donc une théorie qu'il exposa dans ses *Discours sur l'art poétique*, s'engageant ainsi par avance à la suivre, au lieu de ne tracer des règles, comme faisaient tant d'autres auteurs, que pour justifier et défendre les caprices de leur goût. Les idées qu'il s'était faites le détournèrent d'imiter l'Arioste, qu'il appelait pourtant son seigneur et son maître, mais dont le génie avait dit le dernier mot dans un genre épuisé. Le Tasse sentait bien que Trissino, malgré sa médiocrité native, avait

(1) M. Cherbuliez.

donné le bon exemple, et qu'il fallait désormais rivaliser avec les anciens en les imitant.

Ce fut une seconde marque de jugement et de goût que de choisir pour sujet la première croisade. Cet événement était déjà bien éloigné, et le reste de l'Europe avait eu, peut-être, plus de part que l'Italie à l'éphémère succès des armes chrétiennes; mais des circonstances nouvelles semblaient ramener l'attention sur ces glorieux souvenirs. Les Turcs, établis à Constantinople, menaçaient l'Europe entière de leurs armes, et s'étaient avancés jusque sous les murs de Vienne. Les populations effrayées réclamaient un effort désespéré pour refouler l'ennemi commun. Leur montrer, en rappelant les victoires passées, que cet ennemi pouvait être vaincu, c'était leur donner confiance, allumer leur ardeur, et le Tasse disait que si son titre prêtait aux railleries, elles n'étaient qu'un nouvel avantage, car elles pouvaient devenir, pour les chrétiens, un stimulant à ne les plus mériter.

Ainsi la *Jérusalem* échappe au reproche qu'encourt l'Énéide même, de reposer sur des traditions auxquelles, dès le siècle du poète, personne ne croyait plus. C'était l'héroïque combat des fidèles d'une religion toujours vivante pour délivrer le tombeau de son fondateur; c'était une histoire véritable dont tous les détails, retracés d'après un précieux recueil (*Gesta Dei per Francos*), reproduisaient exactement les exploits des croisés et les mœurs encore inconnues de leurs adversaires. C'était enfin, dans un temps où la réformation faisait des progrès effrayants pour la foi catholique, un retour très-opportun de la poésie, païenne depuis Boccace, vers les sources

chrétiennes et les pieuses traditions. Si le désir de plaire poussa le Tasse à faire d'un prince d'Este le plus brillant héros de son épopée, cette famille, trop adulée, n'y occupe pas du moins autant de place que dans le poëme de l'Arioste ; il n'y a guère qu'un passage de quelque étendue où ces protecteurs exigeants des lettres trouvassent une satisfaction suffisante pour leur intolérable vanité.

Enfin, le suprême écueil de la poésie épique dans les temps modernes n'en était pas un pour le Tasse. Ce merveilleux, sans lequel nous ne concevons pas l'épopée et qui cependant nous laisse incrédules et froids, était admis sans conteste, au seizième siècle, et notre poète, excellent catholique, pouvait avec bonne foi peindre et faire agir les êtres surnaturels dont la religion chrétienne enseigne l'existence. Il avait en outre la précieuse ressource des enchantements et de la magie, autre sorte de merveilleux que lui fournissait l'islamisme, et très-supérieur, pour la vraisemblance poétique, aux féeries romanesques du moyen-âge, puisque les musulmans croyaient aux sorciers, comme les catholiques aux anges et aux démons.

C'est peu de bien choisir un sujet, quand on n'a pas l'art de le mettre en œuvre ; mais le Tasse n'est pas moins admirable par l'exécution que par la conception. Il sait combiner son plan avec proportion, avec justesse, et y rester fidèle ; il s'interdit les digressions oiseuses, il ne tire que de sa matière même ses nombreux épisodes, et, s'il faut regarder comme un hors-d'œuvre celui d'Olinte et de Sophronie, on n'a plus le courage de le lui reprocher, quand on sait qu'il s'y peint lui-même avec

un rare bonheur, ainsi que cette Léonore pour laquelle il brûla, sur le papier, de tant de feux. Il connaît bien l'histoire et il la respecte, sauf aux endroits où un heureux instinct lui montre qu'il la peut modifier ; il décrit les lieux avec une exactitude si minutieuse que Chateaubriand, qui les parcourut en lisant la *Jérusalem*, les reconnut sans hésiter. Pour la première fois, depuis l'antiquité, on voyait une véritable épopée formée d'incidents et d'épisodes d'une variété habilement ménagée, où les batailles, les scènes d'amour, les conciles, les processions, les palais enchantés, les cabanes des pasteurs, les campements, les villes assiégées, charment, dans leur succession rapide, un peuple ami des émotions fortes, plutôt que prolongées, et aboutissent non à une fin de hasard, mais à celle que le poète s'était fixée dès le début.

L'armée chrétienne y paraît tout d'abord en marche, puis campée devant Jérusalem. Les principaux personnages, peints par leurs actes et par l'expression de leurs sentiments, s'ils sont entraînés à des aventures personnelles, en reviennent toujours au point central d'où ils s'étaient écartés. Godefroi de Bouillon, leur chef suprême, l'emporte sur eux par toutes les qualités qu'exige son rôle et que comporte la nature humaine, sans mériter pourtant le reproche qu'on fait au Tasse, ainsi qu'à Corneille, de représenter les hommes tels qu'ils devraient être, et non pas tels qu'ils sont. Ceux que le poète italien met en scène n'ont ni la roideur ni la grandeur cornéliennes ; ils ont une grâce humaine et naturelle qui rappelle les plus délicates figures du Corrége : on dirait

presque des miniatures d'un fini merveilleux. Renaud, Tancrède, Bohémond n'ont point une valeur farouche ; Odoard et Gildippe, ces deux tendres époux qui combattent et meurent ensemble, tirent au lecteur de douces larmes ; parmi les Sarrasins, Argant et Soliman, parmi les femmes, Herminie et Clorinde, Armide surtout, sont des noms qu'on n'oublie pas, et que connaissent ceux-là mêmes qui n'ont pas lu la *Jérusalem.* La vérité plaît dans tous ces personnages, comme l'invraisemblable dans les héros de l'épopée romanesque. Le Tasse prête aux siens des discours d'une éloquence qui coule de source et qui ne lui fait pas défaut quand il raconte les exploits qu'il invente ou qu'il embellit. La fuite d'Herminie, la sécheresse au camp des chrétiens, la mort de Clorinde et celle d'Argant, la séparation de Renaud et d'Armide peuvent donner une idée de la puissance de ce fécond et pathétique génie. Dans les comparaisons, où l'imagination se déploie en toute liberté, il le cède à l'Arioste, mais après l'Arioste il est le premier. Ces guerriers qui viennent sans cesse se réunir à la troupe de Godefroi, rappellent au poète la crue d'un fleuve : « Tel, descendant de la « montagne où il prend naissance, humble d'abord, le « Pô ne remplit pas l'étroit espace de son lit ; mais « à mesure qu'il s'éloigne de sa source, il s'accroît de « plus en plus ; son orgueil augmente avec ses forces ; « il élève enfin, comme un taureau superbe, sa tête au-« dessus des digues qu'il renverse, inonde en vainqueur « les champs d'alentour, fait refluer l'Adriatique, et « semble porter la guerre au lieu d'un tribut à la mer. » Veut-on connaître le Tasse, quand, à l'art du peintre, il

joint celui de l'inventeur ? « Comme un ormeau à qui la « plante couverte de pampres s'entrelace et se marie, « si le fer le coupe ou si l'ouragan le brise, entraîne à « terre avec lui la vigne, sa compagne, lui-même il la « dépouille de ce vert feuillage qui la couvrait, il écrase « ces grappes qui l'embellissaient ; il paraît en gémir, et, « peu touché de son propre sort, n'être sensible qu'à la « destinée de celle qui meurt auprès de lui. Ainsi tombe « Odoard ; il ne gémit que sur celle que le ciel lui avait « donnée pour inséparable compagne. Ils voudraient se « parler, mais ils ne peuvent plus former que des soupirs. « Ils se regardent l'un l'autre, ils s'embrassent et se ser- « rent tandis qu'ils le peuvent encore ; ils perdent tous « deux au même instant la lumière du jour, et ces deux « âmes pieuses s'en vont ensemble (1). »

On a remarqué avec raison que le Tasse retrace moins fidèlement les mœurs que les faits ; il ne peut oublier celles de son temps, il les prête au onzième siècle et mérite ainsi le reproche que Racine devait mériter à son tour. Quelle surprise, par exemple, de voir ces malheureuses femmes que les Musulmans, alors comme aujourd'hui, tenaient enfermées, courir les aventures, non moins librement que les vierges guerrières de la chrétienté ! C'est un défaut grave, quand on invente peu, de ne point savoir exactement reproduire ; mais ce qui excuse le Tasse, c'est qu'une vérité plus fidèle eût révolté ses contemporains. Ils lui reprochaient même d'avoir outragé les chrétiens en prêtant quelques vertus aux

(1) Trad. de Ginguené.

musulmans, bien qu'en réalité il eût exagéré les vices et la laideur des uns pour exalter les perfections et la beauté des autres. Indifférents à l'art si sensible, chez cet aimable poète, de peindre la nature et de charmer l'oreille par les sons les plus harmonieux, les puristes de la Crusca ne pardonnaient pas au Tasse des négligences de style préférables, cependant, aux phrases correctes mais creuses de ses adversaires. Ce qui choque surtout le goût moderne dans la *Jérusalem délivrée*, c'est l'abus du bel esprit, les allégories forcées, les vers précieux, les images trop fleuries et les expressions affectées sous prétexte de finesse. Mais ces défauts d'un esprit qui avait encore dans l'âge mûr les témérités de la jeunesse, passaient pour des qualités au seizième siècle, et malgré sa parfaite connaissance des anciens, il fallait bien qu'au moins par quelques côtés le Tasse appartînt à son temps.

Tout serait dit sur un défaut que rachètent tant de beautés durables, si Boileau n'avait opposé « l'or de Virgile au clinquant du Tasse. » Boileau soutenait alors les anciens contre les modernes, qui mettaient le Tasse au-dessus de Virgile, et, dans l'ardeur de la défense, il passait la mesure, que passait aussi l'attaque ; mais ailleurs, plus calme, plus désintéressé, il avoue que le Tasse

..... a, de son livre, *illustré* l'Italie,

et ce retour de justice a mis notre sévère critique en paix avec les plus instruits des Italiens. Les autres, soit par l'erreur de leur goût, soit par l'excès de leur patriotisme, sont restés implacables ; et comme le bruit qu'ils font étouffe la voix des premiers, il faut montrer, après Gin-

guené, que Boileau, loin d'avoir tort, a ménagé le Tasse, et que le Tasse recherche le clinquant, et, par surcroît, le mauvais goût.

Il y en a dans les vers où Tancrède, près de baptiser Clorinde, qu'il a blessée à mort, « donne la vie avec l'eau à celle qu'il a tuée avec le fer, » et se déclare « vivant en soi, mais mort en elle qui est morte, et versant son âme quand l'autre verse son sang. » C'est du clinquant, c'est du mauvais goût que ce vain rapprochement de mots et de sons qui nous montre « le sourire beau dans la rougeur, et la rougeur belle dans le sourire ; » Renaud « se jouant d'Armide qui s'est jouée de lui, » et celle-ci voulant être « l'écuyer ou l'écu » (*scudiero o scudo*) de son ennemi. C'est du clinquant, c'est du mauvais goût que cette phrase sur le miracle d'amour qui « tire les étincelles des larmes et enflamme les cœurs dans l'eau, » et même que cette comparaison trop jolie : « Les larmes naissantes d'Armide ressemblaient à du cristal et à des perles frappées des rayons du soleil. Ses joues humides étaient comme des fleurs vermeilles et blanches tout ensemble, qu'arrose un nuage de rosée, lorsque, au point du jour, elles ouvrent leur calice au doux zéphir, et que l'autre, qui les regarde avec plaisir, désire en parer son sein. »

Ces fausses élégances, si nombreuses et souvent si choquantes, justifient Boileau, puisqu'il s'est borné à les blâmer, sans condamner la *Jérusalem* aux dédains des siècles à venir. Après trois cents ans, elle est lue encore par tous les hommes que charme l'épanouissement complet de la plus fraîche, de la plus riche imagination.

Nous ne disons pas avec Maffei que, sur bien des points, ce beau poëme est supérieur à l'Iliade, que Renaud est plus intéressant qu'Achille, et que le Tasse, moins monotone qu'Homère, s'entend mieux à l'art de la guerre, au récit des combats. Ces comparaisons entre des génies si divers et séparés par tant de siècles manquent toujours de justesse. Le chantre de Godefroi n'est supérieur parmi les anciens qu'aux poètes secondaires de l'épopée latine, qu'à Lucain peut-être, et certainement à Stace ou à Silius. Parmi les modernes, ni Camoëns, ni même Milton ne lui peuvent enlever le premier rang. Il faut laisser à part l'Arioste, plus spirituel et plus fécond, mais moins égal et moins pénétré des sources antiques. « De ces deux grands poètes épiques, a-t-on dit avec une recherche de l'antithèse qui n'empêche pas la pensée d'être vraie au fond, celui qui chanta la folie de Roland fut un sage, et celui qui célébra la sagesse de Godefroi fut un fou. C'est que l'un mit toute sa fantaisie dans son poëme, et se servit de sa raison pour conduire prudemment sa vie, tandis que l'autre mit toute sa raison dans la conduite de son poëme, et vécut au gré de sa fantaisie (1). »

L'injustice qui poursuivait le Tasse, trouva naturellement fin à sa mort. La Crusca elle-même dut, pour employer les termes de Monti, « le canoniser comme classique », et une multitude de poètes marchèrent dans la voie que son génie avait ouverte. Curzio Gonzaga fit un *Fidamante*, Giovanni Fratta une *Malteide*, Ansaldo Ceba une *Esther*, un *Camille*, Belmonte Cagnoli une

(1) M. Cherbuliez.

Aquilée détruite, ouvrages justement oubliés. On lut pendant quelques annnés le *Bohémond ou Antioche défendue*, de Semproni, *Cléopâtre* et la *Conquête de Grenade*, de Graziani, la *Croix reconquise* de Bracciolini, où il y a du moins quelques traces de talent poétique. Mais c'est plutôt Alamanni et Bernardo Tasso, le père, que Ginguené joignait aux auteurs du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée*, quand il parlait de quatre ou cinq poëmes épiques, au seizième siècle, dignes de quelque attention. Concluons, avec ce judicieux historien des lettres italiennes, que c'est beaucoup pour un siècle et pour un seul pays.

CHAPITRE IX

LE SEIZIÈME SIÈCLE

IV. — POÉSIES DIVERSES.

La poésie didactique. — *Les Abeilles* de Rucellai. — *La Coltivazione* d'Alamanni. — *La Navigation* de Baldi. — *Il Podere*, *la Balia* de Tansillo. — *L'Art poétique* de Muzio, etc., etc. — La poésie lyrique. — Les imitateurs de Pétrarque. — Le Tasse, Angelo di Costanzo, Annibal Caro, Giovanni della Casa, Galeazzo di Tarsia, Michel-Ange, Vittoria Colonna et les femmes-poètes. — La poésie burlesque : Berni. — L'école bernesque.— La satire : L'Arioste. — Bentivoglio. — Alamanni.

Quoique deux ou trois grands écrivains fassent plus pour la gloire d'un siècle que la foule des médiocres, ceux-ci y contribuent par leur nombre, et l'on n'aurait donné qu'une idée insuffisante de l'âge brillant où vécurent Machiavel, l'Arioste et le Tasse, si l'on n'indiquait après eux les principaux d'entre les auteurs secondaires qui leur firent cortége. On a déjà vu qu'il faut faire peu d'état des prosateurs et de leur creuse élégance ; mais la poésie, se repaissant d'harmonie et d'images, supporte mieux le vide de la pensée : d'ailleurs, dans les différentes manières de composer et d'écrire en vers, nous retrouverons encore quelques chefs-d'œuvre des plus beaux génies, et des ouvrages estimables sous le nom d'auteurs oubliés.

La poésie didactique, si différente de l'épopée, s'en rapproche toutefois par l'ampleur des développements et des narrations, par la multiplicité des digressions et des épisodes qu'elle exige également. Combien de fois n'a-t-on pas vu le poète épique, après avoir placé dans les campagnes ses héroïques personnages, les peindre elles-mêmes avec autant de soin que de bonheur ! S'il y a peu de bons poëmes didactiques, c'est que l'excellent est rare en toutes choses. Sannazar, Vida, Fracastor, dans ceux qu'ils écrivirent en si beau latin, n'eurent d'autre mérite que de bien posséder les chefs-d'œuvre du siècle d'Auguste, et d'en coudre habilement les lambeaux. L'imitation du moins paraît plus indépendante chez les auteurs qui traitèrent en langue italienne des sujets didactiques. Giovanni Rucellai (1475-1525), cousin germain de Léon X, nonce apostolique en France, ambassadeur des Florentins à Rome, pour l'exaltation d'Adrien VI, gouverneur du château Saint-Ange sous Clément VII, et, malgré tant de faveurs, mort sans le chapeau de cardinal objet de ses désirs, était de race littéraire, et avait vu, tout jeune encore, l'Académie platonicienne se réunir dans les jardins des Médicis. Son traité sur les abeilles (*le Api*), imitation manifeste de Virgile, est écrit en vers *sciolti* ou non rimés, parce que, dit poétiquement Rucellai, les abeilles n'aiment pas les échos. D'un style pur, d'une versification élégante, ce poëme monotone n'apprend rien à quiconque connaît le quatrième livre des Géorgiques, et ne plaît que par des comparaisons ingénieuses ou de jolies descriptions.

La Coltivazione, d'Alamanni, a plus d'ampleur et d'étendue. C'est un vaste traité d'agriculture en six livres, où l'imitation de Pline, de Virgile, de Columelle, tient trop souvent la place des observations propres à l'auteur. Le style rappelle tantôt celui de Sénèque, tantôt celui de Lucrèce, et se rapproche de la manière antique par des invocations multipliées, par l'éloge développé des divinités champêtres. Alamanni rencontre d'heureuses digressions, par exemple quand il décrit l'invention de la poudre ou des armes à feu ; l'à-propos des allusions historiques ou politiques relève en maint endroit le sujet. L'émotion du poète est communicative, quand il peint ses infortunés concitoyens partant pour l'exil, car il avait souffert lui-même de cette douleur si cruelle aux nobles âmes. Mais ni l'ordre parfait de la composition, ni le goût dans le choix des ornements, ni la justesse des pensées, ni même la sobriété, si rare alors, dans les saillies de l'esprit, ne font oublier l'absence de naturel et de mouvement dans le style. De tels défauts, s'ils expliquent comment ce livre trop sérieux tombe des mains aux modernes, ne sauraient excuser Saint-Lambert ni Delille, qui donnent un souvenir à tant de prédécesseurs moins illustres, tandis qu'ils n'ont pas un mot de reconnaissance ou d'estime pour ce patriote italien, hôte reconnaissant de la France, et, en bien des endroits, meilleur poète qu'eux.

Au-dessous d'Alamanni et de Rucellai, le docte et vertueux Bernardino Baldi (1553-1617) occupe encore un rang honorable pour son poëme sur la navigation (*la Nautica*), œuvre de jeunesse, retouchée dans l'âge

mûr, bien écrite, mais difficile à lire, malgré une imitation intelligente des anciens. Baldi enseigne au marin à construire un navire, à le guider sur la mer, à éviter ou à braver tous les périls. Des images pittoresques, un coloris agréable, d'heureux épisodes, de brillants tableaux recommandent ce poëme. On y voit, retracé avec vérité, le malheureux état de l'Italie déchue, on y trouve l'invention de la boussole, racontée avec intérêt, on y admire une fraîche poésie dans le triomphe de Vénus, parcourant après une tempête l'Océan agité. On a de Tansillo (1510-1568) deux courts poëmes dans un style imité de l'Arioste, *il Podere* (la propriété champêtre), où des leçons de morale, où d'heureuses descriptions se mêlent aux préceptes de la culture, de l'économie domestique, et *la Balia* (la nourrice) où l'auteur soutient en poète la cause que Rousseau défend en philosophe, c'est-à-dire le devoir imposé aux mères d'allaiter leurs enfants. Dans l'*Art poétique* de Girolamo Muzio (1496-1576), destiné à guider les adeptes de la muse italienne, comme celui de Vida les fidèles de la muse latine, ce qu'il faut louer c'est l'indépendance courageuse des jugements sur les modèles de la littérature nationale, que les académiciens du seizième siècle proclamaient inviolables. Quand on aura dit que le Piémontais Tesauro prit à Vida son sujet du ver à soie, pour le traiter en langue vulgaire ; que Ganzarini de Scandiano écrivit des Cynégétiques avec beaucoup de savoir et peu d'imagination ; qu'Érasme de Valvasone a été loué par le Tasse pour un poëme sur la chasse où les épisodes, tirés de la mythologie antique, de la religion

chrétienne, des romans de chevalerie, présentent les miracles de la Vierge Marie mêlés aux fables de Vénus, de l'Aurore, de Médée, et qu'enfin Paolo del Rosso fit en vers italiens, sans digressions, un sec abrégé de la Physique d'Aristote, on peut, après avoir reconnu à chacun de ces auteurs le mérite alors banal d'un style élégant et d'une langue pure, passer à l'innombrable armée des imitateurs de Pétrarque.

Les Italiens énervés par le despotisme admiraient encore Dante, mais sans le suivre dans les voies hardies qu'il avait ouvertes. A ces peuples mobiles, doués d'une langue plus propre qu'aucune autre, par sa richesse, ses sons harmonieux, ses vives couleurs, à exprimer la pensée en vers, il fallait, quand ils manquaient de la forte volonté ou du puissant génie qu'exige un long poëme, des sujets futiles que relevassent mille jeux d'esprit, mille grâces efféminées, et ces préceptes de la philosophie platonicienne qui avaient alors la faveur de la mode. Les grâces de Pétrarque, ses défauts presque aussi aimables que ses qualités, tentaient une foule de versificateurs, attirés déjà par les libertés heureuses que ces brillantes rimes prenaient avec la langue et que l'autorité du maître avait consacrées. De là naquit ce fléau du *pétrarchisme*, comme l'ont appelé les Italiens modernes, revenus de cette longue erreur. Les doctes commentèrent le poète favori en d'interminables volumes, les ignorants l'imitèrent en d'innombrables sonnets ; les artisans n'y réussissaient guère moins que les lettrés, et les femmes, quand elles n'en faisaient pas, tenaient à honneur d'y être célébrées, fussent-ils médiocres ou mauvais.

Ils ne le furent pas toujours : bien des poètes firent oublier par leur style qu'ils avaient pris la plume pour dire peu de chose ; d'autres surent ne point parler d'amour, et, tributaires de Pétrarque pour le cadre, ils le remplirent d'idées moins rebattues et moins frivoles. Mais ceux-ci n'étaient qu'en petit nombre. La plupart manquaient à ce point d'originalité qu'au jugement de Landi et de Sansovino, si l'on ôtait de leurs œuvres tout ce qui y est emprunté, il n'en resterait que du papier blanc. Muzio, Niccolò Franco ne les ménageaient point ; Manzo ne pouvait supporter ces femmes qui sont toujours des soleils, des guerrières, des bêtes féroces, à la fois douces et sans pitié ; ces poètes qui brûlent et gèlent, sont en paix et en guerre, morts et vivants tout ensemble ; ces cheveux d'or, ces astres resplendissants, ces épaules d'albâtre, et tant d'autres locutions devenues triviales, qu'il appelait des girandoles. De semblables reproches, tout fondés qu'ils étaient, ne pouvaient rien sur un goût universel qui a duré trois siècles et contre lequel il eût été imprudent d'écrire en Italie, il n'y a pas plus de cinquante ans.

On ne doit pas prendre au pied de la lettre les louanges, constamment les mêmes, que les historiens de la littérature italienne décernent libéralement à ce flot de frivoles rimeurs. Nous ne saurions placer bien haut, malgré tant d'épithètes complaisantes, ni le cicéronien Bembo, *pétrarchiste* médiocre, à ses heures de loisir, quoique Maffei le déclare supérieur à la plupart de ses rivaux, ni ce Molza qu'admiraient les académies et qui voyait dans l'imitation le comble de l'art ; ni ce Cappello,

ni ce Varchi, ni ce Tolomei qui suivirent religieusement cette étroite doctrine, ni Guidiccioni, quoiqu'il ait des sujets nouveaux, et même de l'éloquence, quand il parle des mœurs de sa patrie, ni Tansillo dont l'esprit libre et vif dépasse les bornes du genre lyrique, à force d'audace et de fécondité, ni Tasse le père, créateur pourtant d'un genre modeste, le sonnet pastoral. L'auteur de la *Jérusalem* mériterait plutôt le premier rang après Pétrarque, pour des vers spontanés, harmonieux et animés. C'étaient de toutes ses œuvres celles que préférait le malheureux Torquato, parce qu'il s'y occupait de lui-même, de ses amours, de ses malheurs. Mais on a vu combien était factice une chaleur qui se répandait en antithèses et en traits précieux. Si Angelo di Costanzo met dans ses sonnets plus de régularité, de logique et de méthode que ne faisaient ses devanciers, s'il connaît mieux l'art de développer sa matière, de subordonner les idées accessoires à la principale, il n'en paraît pas moins à de bons juges possédé du délire plutôt que maître de sa raison, et Annibal Caro (1507-1566) a beau déployer toutes les richesses de la langue italienne, triompher, mieux que bien d'autres, des difficultés de la rime et de la période, il n'en choque pas moins par une foule de pensées fausses, de sentiments forcés, d'expressions emphatiques et de mots étrangers. C'était sa manière de se distinguer de Pétrarque, et, par là, il ressemble à Giovanni della Casa (1503-1556), qui cherchait à faire oublier la faiblesse de ses pensées rebattues, en multipliant les vives et fortes images, en étonnant par l'ampleur des périodes, la hardiesse des tours, l'harmonie éclatante des

vers. Ses *Rimes*, à cet égard, ne sont pas sans valeur et passent même pour le meilleur ouvrage de ce méchant homme, qui persécuta le vertueux évêque Vergerio, accusé de luthéranisme, qui dressa la première liste de proscription de l'Index contre les écrivains, et qui, malgré de tels services, en un temps où nul n'avait de scrupules, dut aux poésies érotiques de sa jeunesse de n'obtenir jamais, quoiqu'il fût archevêque, le chapeau de cardinal.

Ces talents que Giovanni della Casa devait au travail, Galeazzo di Tarsia les avait reçus en venant au monde. Obscur parmi ses contemporains, il ne fut goûté que du siècle suivant, pour des poésies nobles et chaleureuses qu'avait inspirées Vittoria Colonna. Le meilleur titre de cette femme distinguée à la gloire est peut-être d'avoir pénétré Michel-Ange lui-même de tendresse et d'admiration. Avant de la connaître il était, nous dit-il, comme une statue ébauchée par la nature ; Vittoria seule avait pu donner la forme à cette œuvre grossière. Sans doute il ne sut pas, dans un art qui n'était pas le sien, trouver des expressions ou des pensées nouvelles, mais il est du moins plus nourri, plus net et plus fort que ses fades contemporains (1474-1564). Vittoria Colonna elle-même (1490-1547), que l'Arioste comparait à Homère, que d'autres appelaient divine, en un temps où aucun auteur vivant n'avait encore obtenu cet honneur, est inférieure comme poète à Michel-Ange, malgré la gravité virile d'un recueil de poésies sacrées que la recherche et la subtilité déparent, mais où l'on trouve les traces éloquentes d'une pieuse exaltation.

Aucune des femmes qui se mêlaient alors d'écrire en vers n'égale du moins l'illustre épouse du marquis de Pescara. Parmi les cinquante muses auxquelles, vers le milieu du siècle, Domenichi faisait les honneurs d'un recueil particulier, Veronica Gambara (1485-1550) doit à ses vertus privées et à la conformité du talent et des sujets traités, les éloges qu'elle partage avec Vittoria Colonna, son amie. Il y a dans ses vers moins de mysticisme, mais plus de bon sens, et une sagesse pratique dont elle donna d'ailleurs une preuve éclatante, en sacrifiant son goût pour la poésie aux soins que réclamaient ses enfants. La vie de Gaspara Stampa fut sans doute moins régulière, mais ses vers sont meilleurs, parce qu'une passion vraie les lui dictait. On n'en pourrait dire autant ni de Tullia d'Aragon, malgré l'ardent désir qu'elle avait d'être célèbre, ni de Tarquinia Molza, fille du poète de ce nom, la dernière dans l'ordre des temps et la première par l'étendue de son savoir, ni de bien d'autres qu'il faut passer sous silence. Tandis que les beautés sans prétentions répondaient par un sourire aux galanteries poétiques, les femmes qui se piquaient d'écrire témoignaient leur satisfaction d'une manière souvent moins agréable, par des vers où la pureté du langage et du style dissimulait mal un vide absolu de pensée et de sentiment.

Une histoire détaillée des poésies fugitives en devrait signaler toutes les espèces, épitaphes, épigrammes, madrigaux, fables, *canzonette*, odes, hymnes, psaumes, élégies, sylves, petits poëmes profanes ou sacrés, improvisations. Réduit à ne parler que de ce qui a quelque in-

térêt et quelque importance, si nous nous arrêtons au genre burlesque, source de tant de futilités et de scandales, c'est qu'il occupe une grande place dans la littérature italienne et qu'il n'y implique pas, comme il fait ailleurs, l'abaissement du style en même temps que de la pensée. En se moquant de toutes choses, de leur matière, du lecteur et d'eux-mêmes, les poètes burlesques sont trop de leur époque pour n'avoir pas ces grâces du langage qui semblent communes à tous les écrivains de ce siècle et dont l'attrait, malgré toutes les réserves du goût sur le fond, donne du prix à des folies qu'on ne saurait ni approuver ni dédaigner.

Les premières remontent au quinzième siècle : les chants populaires de Franco Sacchetti, de Burchiello, de Laurent de Médicis égayaient la foule par des équivoques libres et bouffonnes aux dépens des parasites, des hypocrites, des calomniateurs. Mais ces joyeuses plaisanteries ne durent qu'au talent de Berni l'honneur de devenir un genre. Exprimées dans un style à la fois poétique et familier, facile et doux, plein de fraîcheur, de malice et de mouvement, qui se répand en proverbes, qui va jusqu'à la plus mordante satire, elles rappellent le *Roland amoureux* refait, et le surpassent par la hardiesse tantôt de la pensée, tantôt de l'expression. Berni, quoique chanoine, traitait dans ses vers le pape Adrien VI d'ignorant et de barbare, les cardinaux qui l'avaient élu de vendus et de traîtres ; Jésus-Christ lui-même et les saints étaient coupables de ne point châtier « ces quarante lâches ».

Le plus souvent, toutefois, Berni ne pouvait déployer

cette insolente vigueur dans des poésies, dans des *capitoli*, comme il les appelait, où il célébrait les anguilles, les cardons, la gélatine, les pêches, la peste elle-même, qui offrait cet avantage, quand on en mourait, « qu'on avait moins d'argent à compter aux prêtres et aux moines. » En général, tout ce qu'il décrit, tout ce qu'il peint, hommes et choses, événements et lieux, prend sous sa plume un caractère étrange : par les contrastes, les disparates, les rapprochements inattendus, les comparaisons grotesques, il dériderait le plus grave, le plus mal disposé de ses lecteurs. On peut voir par ce qui suit la distance de Berni à l'Arioste, et, disons le mot, puisqu'il est en usage, du bernesque au plaisant. Il s'agit encore de la peste, dont le moindre bienfait n'est pas de purger la terre des méchants exterminateurs des bons : « De même que, dans un corps bien constitué, lorsqu'il « s'engendre de la bile, des flegmes et d'autres mauvaises « humeurs, si l'on veut manger, dormir, veiller et se « porter bien, il faut s'exécuter de bonne grâce et éva- « cuer largement ; de même le monde, ce corps énorme « qui, plus il est grand, plus il engendre d'humeurs, a « souvent besoin d'être récuré à fond ; et la nature qui « se sent en plénitude prend de la peste en médecine, « comme de la rhubarbe ou du séné. Elle se purge par « ce moyen. Je crois que c'est précisément ce que nos « médecins appellent une crise ; et nous, pauvres imbé- « ciles, nous faisons alors la grimace ; dès qu'on nous « dit que la peste est dans le pays, nous nous lamentons « comme si l'on nous tuait, nous qui devrions la choyer, « la payer à tant par mois, l'entretenir comme un capi-

« taine dont on se sert pour toutes les expéditions qu'on « veut (1). »

Cette gaieté sans distinction, mais non sans malice, et que relevait un langage dont les finesses nous échappent, charmait les Italiens, plus sensibles à la perfection d'un genre inférieur et déjà connu qu'aux beautés nouvelles, mais trop chèrement payées, à leurs yeux, des œuvres plus nobles auxquelles manque l'art de l'écrivain. Ils aimaient aussi les expressions à double sens, dont l'honnêteté apparente laisse entendre mille indécences, mille ordures. Tel était le triomphe de cet art de bas étage. C'est pour y avoir trop bien réussi que monsignor della Casa révolta ses contemporains eux-mêmes, dont l'oreille avait si peu de scrupules. On dispute sur le disciple qui approche le plus de Berni par l'éclat du talent. Pour les uns c'est Firenzuola, qui célébrait la soif, la mort d'une chouette, les cloches, et qui rencontrait sur ce dernier sujet un adversaire dans Bronzini, aussi ennemi des cloches qu'il l'était peu des raves, des moustiques, des galères, objets de ses éloges et de ses chants. D'autres préfèrent Giovanni Mauro, dont l'ironie légère s'exerçait sur la fève et le mensonge, ou Lasca, si froid et si prosaïque quand il raconte ses amours, quand il flatte les grands-ducs, ses maîtres, mais si incisif et si bref dans les épigrammes, dans les sonnets où il raille les faiseurs de madrigaux et les *pétrarchistes*, dans d'étonnantes parodies sur les vertus d'un chien, la folie, les cornes, la barbe, sur toute espèce de comestibles et

(1) Trad. de Ginguené.

sur la détestable habitude qu'ont les hommes de penser.

Quels que soient les rangs, tous ces poètes étaient bien de la même famille, et les meilleurs, en somme, sont les Florentins qui n'avaient pas à sortir de leur naturel pour écrire ces aventureuses facéties. Les plus graves auteurs s'y plaisaient : l'historien Varchi célèbre dans ses vers les poches, les œufs durs, les pieds de mouton, le fenouil. Galilée lui-même a fait un bouffon *capitolo* contre la toge ou longue robe qu'on portait en ce temps-là. Ici, du moins, on entrevoit une pensée, un but d'utilité générale. Mais c'est une exception : la futilité de la pensée, l'absence de toute intention sérieuse et de tout but, voilà la règle d'un art trop semblable à celui de la prose académique pour qu'on ne voie pas dans l'un comme dans l'autre une marque égale et trop sensible de la décadence où tombait l'esprit italien dans la seconde moitié du seizième siècle.

Les bernesques donnèrent pourtant une preuve de goût en s'attaquant aux *pétrarchistes ;* mais parmi les assaillants, infiniment moins nombreux que leurs adversaires, il ne se trouva point un poète capable d'imposer son opinion, comme Boileau plus tard imposa la sienne ; et si les princes encouragèrent cette querelle parce qu'elle détournait leurs sujets de la politique, les disciples de Pétrarque, ne se voyant combattus que par des hommes sans consistance, s'obstinèrent dans le mauvais goût, et, plus que jamais, s'enivrèrent de leurs défauts.

Il y en avait, des deux parts, de fort graves, mais ceux des bernesques supposaient du moins un tour d'es-

prit libre et vivant qui pouvait, en s'élevant un peu, se rapprocher des genres supérieurs. Dans les deux ouvrages de Caporali (1531-1601), *les Obsèques de Mécène*, *le Voyage au Parnasse*, plus développés que ne le sont d'ordinaire les *capitoli* bernesques, si l'on voit le ridicule produit au moyen d'anachronismes frappants, celui par exemple d'un héros ancien habillé à la mode des modernes, la grossièreté du procédé, que rend plus choquante encore un style faible et prolixe, ne doit pas faire oublier des pages vraiment poétiques et les traits judicieux d'une discrète satire. Les dieux réunis sur le Parnasse rendent au scrutin un décret pour défendre à tout bon poète, dût-il mourir de faim, d'adresser des vers aux princes qui n'auraient pas eux-mêmes le génie ou le talent des vers. Fortifiez un peu cette fine raillerie, vous aurez la satire, dont les modèles en Italie, sans être du premier ordre, méritent pourtant de nous arrêter.

Les satiriques cherchent à corriger les hommes et les bernesques à les faire rire, telle est la différence de ces deux genres, dont l'origine était commune et qui eurent un développement simultané. Les *Chants du carnaval*, la jolie pièce des *Buveurs*, par Laurent de Médicis, peuvent être regardés comme le début de la satire italienne, si l'on ne remonte pas jusqu'aux âpres tercets de Dante et aux trois *canzone* où Pétrarque flétrit la corruption romaine. C'est Dante qu'imitait, au quinzième siècle, Vinciguerra, satirique honnête et grave plutôt qu'agressif, qui prêche plutôt qu'il ne raille, qui ne sait ni concevoir un sujet avec élévation, ni composer un ouvrage avec suite, ni écrire sans mêler à sa langue une foule de

mots latins. S'il fut le prédécesseur de l'Arioste, il n'en fut pas le modèle, et ainsi le plus grand satirique de l'Italie se forma presque seul, ou plutôt d'après les anciens.

Ce n'est pas la verve mordante de Juvénal ou de Perse, c'est l'humeur enjouée d'Horace qui séduit cet aimable esprit. S'il n'en a ni l'ampleur ni le sens profond, il en reproduit les plus fines qualités. Dans ses satires, l'Arioste ne parle que de lui-même, de son caractère, de ses aventures, de ses relations, de ses chagrins. Il ne s'élève pas, à l'exemple d'Horace, aux vérités générales, aux grandes questions de la vie humaine, de la philosophie, de la littérature, et c'est par accident qu'il défend le mariage, parce que Vinciguerra l'avait attaqué. Mais l'Arioste, n'ayant écrit que sept satires, les pouvait bien remplir de lui-même; d'ailleurs, il y décoche en passant ses traits malins de tous côtés, au cardinal son protecteur, qui aime mieux recevoir de lui les services d'un postillon que ceux d'un poète, au duc d'Este dont il porte le joug par nécessité de fortune, à tel gros moine qui boit des vins fins dans sa cellule, tandis que la foule à jeun attend qu'il lui vienne expliquer l'Évangile; au pontife suprême qui distribue les biens de l'Église à ses neveux et à ses bâtards, qui trafique des indulgences et qui livre l'Italie aux étrangers. Le cadre est restreint, n'enferme que des miniatures, ne montre au premier plan qu'un personnage, l'auteur lui-même; mais au second les grands, les favoris du sort, les oppresseurs de l'Italie, clercs et laïques, sont flagellés de traits originaux et bien sentis, sous une forme piquante et régu-

lière, dans un style qui ne le cède pas même à celui des Toscans.

Quelle n'est pas l'infériorité d'Ercole Bentivoglio (1506-1573), à qui l'on s'accorde néanmoins à donner le second rang! Fils d'un prince dépossédé, participant à tous les préjugés, à tous les vices des races princières de ce siècle violent et dissolu, il ne pouvait railler et flétrir ce qu'il connaissait le mieux. C'est pourquoi, bornant la satire aux travers les plus futiles, il tente de relever par l'affectation le genre qui s'en peut le moins accommoder; n'ayant ni noblesse dans l'âme, ni sensibilité vive, il effleure, au lieu d'appuyer, et ne réussit, malgré l'agrément de son style, qu'aux sujets où suffit une pointe d'ironie, par exemple, dans son agréable et discrète satire contre les médecins.

Alamanni, du moins, avait des sentiments généreux, et il sut dire aux grands de courageuses vérités, que les Médicis ne lui pardonnèrent pas. Mais son esprit était trop grave et son élocution trop affectée pour convenir à la satire. Il est sans grâce et sans enjouement, souvent obscur et monotone, toujours froid et compassé, il ne s'échauffe que contre les femmes, qui ont inspiré tous les satiriques, et dont un homme si sage ne pouvait avoir beaucoup à se plaindre ; il vise au sublime, c'est-à-dire à sortir du genre, et les sujets qui lui plaisent en sortent trop souvent. Les vices des conquérants, la manie de la guerre prêtent à la déclamation plutôt qu'à la satire ; mais ici la satire n'est point déclamatoire : elle est une leçon hardie, et tout ensemble respectueuse, du protégé au protecteur, d'Alamanni à François I[er].

Si nous dressions une liste des satiriques, il y faudrait comprendre Luigi Dolce, Sansovino, Fenaruolo, Pietro Nelli et d'autres dont les vers médiocres causeront moins d'ennui à qui voudra les lire que ne feraient ceux des *pétrarchistes*, plus faibles encore et surtout plus semblables entre eux. C'est presque trop parler des meilleurs que de les nommer, quand ils sont si loin d'être des modèles ; nous ne saurions donc accorder même une mention aux médiocres, mais il convient de rappeler que dans tous les genres littéraires, surtout en Italie, derrière les auteurs qu'on nomme se presse l'innombrable foule de ceux qu'on ne nomme pas.

CHAPITRE X

LE SEIZIÈME SIÈCLE.

V. — LE THÉATRE

La comédie. — La comédie improvisée. — La comédie en dialecte. — Premières comédies régulières. — La *Calandria* de Bibbiena. — Le théâtre de l'Arioste. — Borghini. — Cecchi. — Lasca. — L'Arétin. — La tragédie. — Horreurs imitées de l'antique. — La *Sophonisbe* de Trissino.— La *Rosmonda*, l'*Oreste* de Rucellai.— Le *Torrismondo* du Tasse. — Le drame pastoral. — Premières bucoliques : l'*Arcadie*, les idylles de Sannazar. — Premières fables pastorales. — — L'*Aminta* du Tasse. — Imitateurs de l'Aminta. — Le *Pastor fido* de Guarini. — Le drame en musique.

Qu'on suppose une vive satire en action : l'auteur disparaît, laisse la parole à des personnages, dont il varie le nombre, et l'on a la comédie. Nous n'insisterons que sur la comédie littéraire dont on a injustement refusé la gloire à l'Italie ; mais il faut rappeler que la farce improvisée, qu'on appelle *commedia dell' arte*, est bien plus ancienne, puisque, au lieu d'avoir pris naissance dans le siècle de l'érudition, par l'étude et l'imitation des comédies de Plaute et de Térence, elle remonte aux Atellanes et, depuis les temps antiques, ne paraît pas avoir souffert d'interruption. On la trouve sous Théodoric, dans les gaies représentations de ces mimes qui donnaient autant de soufflets et de coups de bâton qu'ils

débitaient de paroles, et qui faisaient plus rire par les grotesques postures de leur corps que par les plaisanteries plus ou moins heureuses de leur esprit. C'est d'eux encore, selon toute apparence, que parle saint Thomas d'Aquin quand il déclare qu'on peut exercer sans péché l'art des histrions. La chaussure plate d'Arlequin est celle des anciens mimes ; le masque a remplacé la suie dont ils se couvraient le visage, et les personnages populaires, l'enfantin Pantalon, l'astucieux Brighella, le fourbe Scapin, le vaniteux et pédant docteur de Bologne, le balourd Arlequin, plus tard le malin Stenterello, le lâche et narquois Polichinelle, sont des transformations successives, mais reconnaissables, si l'on en suit la chaîne, des caractères anciens.

L'exiguïté des ressources dont on disposait pour monter un spectacle de ce genre, en dicta les règles primitives qui, bientôt, s'étendirent à toute l'Italie. Les directeurs des compagnies dramatiques, n'ayant à leur disposition qu'un petit nombre de comédiens, dans chaque pièce les personnages restèrent toujours les mêmes, et, comme il eût coûté cher de renouveler les costumes, chacun prit l'habitude de n'en point changer ; ils revêtirent tous un caractère invariable qu'ils conservaient dans les plus diverses improvisations. C'était, en quelque sorte, l'opposé de la comédie régulière qui dicte les paroles, mais laisse à l'acteur le soin de composer son personnage : chaque rôle était tracé d'avance, dans ses moindres parties, sauf dans la principale, c'est-à-dire dans le choix des idées et des expressions qu'on abandonnait à l'improvisation des comédiens. Cette liberté, écrasante pour des hommes trop

souvent médiocres, n'enfantait que des lazzis sans finesse et des conversations décousues, tant il était difficile de prévoir ce que le caprice du moment inspirerait à l'interlocuteur, et surtout d'avoir, pour répondre, assez de présence d'esprit. C'est par là qu'à la longue la comédie improvisée sentit le besoin d'une règle plus précise : on rétablit l'antique usage, pratiqué par des archimimes, qui écrivaient le sujet et le plan de leurs pièces ; on finit même par imprimer ces canevas.

Le tour bouffon et l'expression soudaine des détails restaient toujours pour conserver à ce spectacle son caractère profondément italien, et il est certain que la comédie régulière paraît moins nationale, si l'on regarde à ses commencements. Quand la connaissance de l'antiquité païenne eut dégoûté les esprits des représentations sacrées, on joua d'abord les comédies même de Térence et de Plaute dans la langue où elles étaient écrites, sur ces théâtres de cour que l'on construisait pour les fêtes à Rome, à Florence, à Ferrare. Bientôt, aux textes originaux on préféra les traductions, plus accessibles au grand nombre ; puis, pour obtenir un succès plus facile et plus général, on composa des comédies dans les dialectes provinciaux. Une académie de Sienne, celle des *Rozzi* ou grossiers, donna l'exemple, que suivit, en 1536, celle des *Intronati* ou étourdis, et donna à Charles-Quint le spectacle d'une comédie de ce genre, *l'Amour constant*. Ruzzante excellait à écrire des pièces de théâtre dans le patois de Padoue ; il y mit une gaieté originale, un vrai talent d'observateur et de peintre. On dédaigne fort, aujourd'hui, ces essais populaires ; mais Shakspeare

et Molière les étudiaient, les imitaient, l'un dans *la Douzième Nuit*, qui rappelle la comédie italienne des *Ingannati* (les Trompés), l'autre dans les farces où il introduit différents langages et fait de la scène une tour de Babel. Mais le principal service que rendirent à la comédie des auteurs tels que Ruzzante, fut de donner à des écrivains véritables, et même à de pédants académiciens, le désir de s'approprier les libres allures, la vivacité de style dont les dialectes semblaient seuls posséder les ressources et l'agrément.

Les premières comédies où le génie italien se piqua de rivaliser avec les maîtres antiques, étaient pleines de gaucherie et entièrement dépourvues d'art. Mais elles suffisaient au goût public alors dans l'enfance. Du prince au cocher qu'on dressait à tenir son rôle, tout le monde était prêt, comme plus tard dans la brillante cour de Louis XIV, à monter sur ces scènes d'un jour, détruites le lendemain. *Timon le Misanthrope* de Bojardo, d'autres pièces de Niccolò de Correggio, d'Antonio de Pistoia obtinrent un succès de vogue que n'a point ratifié la postérité ; mais, presque dans le même temps, Machiavel donnait sa *Mandragore* qui lui assure la première place parmi les auteurs comiques de son pays. Bernardo Dovizi (1470-1520), plus connu sous le nom de Bibbiena, qui est celui du village où il était né, s'illustra par une seule comédie, la *Calandria* ou *Calandra*, écrite en prose sous prétexte que « les hommes ne parlent pas en vers, » avec « le sel attique, l'urbanité romaine et l'élégance toscane. » La *Calandria*, dont le titre n'est que le nom à peine modifié d'un des personnages, fut représentée par-

tout avec un succès général et durable, même devant le souverain pontife, que n'effarouchait point une crudité d'invention et de langage insupportable à nos mœurs et qui nous interdit toute analyse. Il est vrai que le pape, redevable de la tiare principalement à Bibbiena, était alors Léon X. Pour récompenser son ami de l'avoir soutenu et de l'avoir fait rire, il le nomma cardinal ; mais cette faveur empoisonna la vie de Bibbiena : elle lui fit concevoir l'espérance de succéder à son protecteur sur le trône pontifical, et, ayant échoué dans sa candidature, il ne s'en consola jamais.

Rien n'est plus surprenant que de voir un grave politique, un prince de l'Église l'emporter en gaieté comique sur le vif et gai génie de l'Arioste. Les cinq comédies de ce dernier ont entre elles trop de ressemblance et font, pour suivre la mode, trop d'emprunts aux Latins. *La Cassaria* (la Cassette) rappelle l'*Aulularia*, par le titre et par le sujet ; *i Suppositi* (les Supposés) sont un composé des *Captifs* de Plaute et de l'*Eunuque* de Térence, avec plus de force, il est vrai, dans la conception, et quelquefois, dans le dialogue, plus de naturel ou de vivacité. *La Lena*, plus faible et plus licencieuse, *la Scolastica*, qu'acheva, sans la rendre agréable, le frère de l'Arioste, peuvent être passées sous silence ; mais dans le *Negromante*, où sont tournés en ridicule les astrologues dont le règne durait encore, il y a des scènes charmantes, dignes d'Aristophane, entre autres celle qu'on va lire ; nous regretterions de ne la point citer après Ginguené :

CINTIO (le maître). On dit que cet astrologue, quand il veut, rend la nuit claire et le jour obscur.

TEMOLO (le valet). J'en fais autant, moi qui vous parle.

CINTIO. Comment cela ?

TEMOLO. En allumant la nuit une lumière, et en fermant la fenêtre en plein jour.

CINTIO. Mais que diras-tu d'un homme qui devient invisible quand il lui plaît ?

TEMOLO. Invisible ! mon cher maître, l'avez-vous jamais vu en cet état ?

CINTIO. Imbécile ! comment pourrais-je le voir, s'il est invisible ?

TEMOLO. Que sait-il faire encore ?

CINTIO. Il change, dès qu'il le veut, des hommes et des femmes en différents animaux, volatiles ou quadrupèdes.

TEMOLO. Ce n'est pas un miracle ; c'est ce qu'on voit tous les jours.

CINTIO. Où cela se voit-il ?

TEMOLO. Ne voyez-vous pas que dès qu'un homme devient podestat, commissaire, notaire ou payeur de gages, il quitte les manières humaines et prend celles d'un loup, d'un renard ou de quelques oiseaux de proie ?

CINTIO. Cela est vrai.

TEMOLO. Et dès qu'un homme de bas étage devient conseiller ou secrétaire et qu'il est chargé de commander aux autres, n'est-il pas vrai qu'il devient un âne ?

CINTIO. Oui, cela est très-vrai.

Rien n'est plus charmant et ne montre mieux cette malice aimable de l'Arioste qui se prend aux travers et

aux abus, tantôt dans de piquants dialogues, tantôt dans de chaleureuses tirades où toutes les conditions sociales sont flagellées tour à tour. On a remarqué avec raison que les comiques anciens, étant ou des affranchis ou des esclaves, ne pouvaient donner à leurs maîtres de semblables leçons, et cette part faite à la satire dans la comédie y assure l'originalité de l'Arioste et de Machiavel. Si le théâtre de l'Arioste est aujourd'hui négligé, malgré la supériorité de la conception, de l'exposition et du style, c'est que les Italiens ne peuvent supporter ce vers *sdrucciolo* ou de onze syllabes au moyen duquel leur aimable poète se flattait d'imiter l'ïambe des anciens, et que les étrangers ne peuvent lire, quand ils ont admiré Molière, de pures comédies d'intrigue, trop semblables à celles de Térence et de Plaute, où l'on ne voit que fourbe, escroquerie, vol et mauvaises mœurs.

Toutefois, le théâtre de l'Arioste, comme celui de Machiavel et de Bibbiena, n'est immoral que par le choix des moyens : le temps les voulait licencieux et ne savait rire que du libertinage. Chez les successeurs de ces brillants esprits, c'est le but même qui est déshonnête, malheur d'autant plus regrettable que le nombre est plus grand des lettrés qui écrivirent alors pour la scène : Sismondi en compte plus de mille au seizième siècle, et près de quatre mille dans le suivant. Ils sont médiocres, sans doute, mauvais même pour la plupart, et nous ne signalerons que les principaux; mais comment Marmontel et Chamfort n'ont-ils su voir dans la comédie italienne qu'un mélange de dialectes, de gestes de singe, de traits de jalousie et de vengeance, de gesticulations et de lazzis?

Il suffit d'un mot sur le froid et prolixe Borghini. S'il eût réussi dans la bizarre tentative qu'il fit, vers la fin du siècle (1584), d'introduire, selon le goût espagnol, le ton tragique dans la comédie, il eût bouleversé toutes les règles de son art, et le drame moderne compterait un ancêtre de plus. Les dix comédies du Florentin Cecchi (1517-1587), bon écrivain, faible génie, les trois d'Ercole Bentivoglio, qui suit l'Arioste au théâtre, comme dans la satire, celles de Firenzuola, où l'on trouve quelque gaieté, et de Gelli, académicien et bonnetier, *i Simillimi* (les Ménechmes) de Trissino, la *Flora* d'Alamanni, *il Granchio* (l'écrevisse) de Salviati ne sont guère que de pâles imitations de Térence et de Plaute. Lasca eût volontiers quitté cette voie, pour introduire au théâtre le goût et les mœurs de sa nation ; mais, en pratique, il tombe dans le défaut commun, et, par surcroît, il manque de variété. Il ne sait mettre à la scène, dans sept comédies, qu'une dupe qu'on berne de toutes les manières, sans trêve ni repos. S'il a un mérite, c'est celui du langage, non-seulement pur, comme l'exigeait la dignité académique, mais si bien approprié aux situations et aux personnages, si dépourvu de cette affectation, de ces phrases interminables, de ces périodes contournées qui plaisaient alors, de ces termes bas, de ces locutions triviales par lesquelles on croyait se montrer Florentin, qu'il passe à bon droit auprès des juges les plus compétents pour avoir laissé un véritable modèle du style comique.

Nous mentionnerons ici un auteur tristement célèbre, digne du premier rang dans le genre obscène, fort infé-

rieur dans tous les autres, si ce n'est au théâtre, où il mit dans un jour favorable les qualités peu sympathiques de son venimeux talent.

Pietro Aretino, né en 1492 d'un commerce illégitime, et chassé d'Arezzo, sa patrie, pour un sonnet contre les indulgences, vécut d'abord, faute de savoir le latin et le grec, du métier de relieur. Mais homme à tout faire pour parvenir, et doué par la nature d'une facilité banale, il prit la plume, écrivant tantôt des sonnets et des *capitoli* infâmes, tantôt des vies de la Vierge, de sainte Catherine, de saint Thomas, bizarre assemblage de fabuleux et de vrai, et retirant de cet odieux mélange un revenu annuel de mille écus. C'était beaucoup en ce temps-là. Si méprisable que fût l'Arétin, il eut bientôt d'illustres amis, grâce à des éloges sans pudeur et à d'horribles médisances, selon qu'il espérait ou qu'on lui refusait des prébendes, une mitre, de l'argent. « Tant de seigneurs, disait-il avec emphase, me viennent rompre la tête avec leurs visites, que mes escaliers sont usés par leurs pieds, comme le pavé du Capitole par les roues des chars de triomphe ; jamais Rome n'a vu un aussi grand mélange de peuple que ma maison. » Il n'avait pas assez de dignité pour attendre qu'on vînt à lui ; il allait aux grands, et quand il avait obtenu d'eux quelque pension : « J'ai épuisé, écrivait-il, toutes mes forces à demander, il ne m'en reste plus pour remercier. » Charles-Quint, François Ier, Clément VII le redoutaient, aussi prenait-il les titres de divin, de fléau des princes, que consacre l'Arioste, soit par ironie, soit par crainte d'un homme si dangereux. L'Arétin rencontra cependant

des caractères trop bien trempés pour céder à la peur; frappé à Rome, par le Bolonais Achille della Volta, d'un coup de poignard dont il porta les marques toute sa vie, assez sérieusement menacé par Pietro Strozzi, pour qu'il n'osât sortir de sa maison, tant que cet Italien au service de la France demeura en Italie, effrayé par le Tintoret qui, sous prétexte de lui faire son portrait, prit avec un pistolet la mesure de l'insulteur public, il respecta ceux qui lui faisaient peur, heureux, pour prendre sa revanche, de faire peur aux autres. D'une vanité puérile, il se fit peindre par Titien, son ami, avec le collier de la Toison d'or, et osa vouloir qu'on frappât des médailles à son effigie. Il mourut en 1572, après avoir vécu dans la dissolution et la médisance.

Aucun de ses ouvrages n'est un chef-d'œuvre. Son style sans grâce est plein d'exagérations ridicules et d'étranges métaphores. « Dans mes *capitoli,* qui ont le mouvement du soleil, disait l'Arétin, s'arrondissent les lignes des viscères, se relèvent les muscles des intentions, se détendent les profils des sentiments intrinsèques. » Il se vantait d'avoir contribué aux progrès de l'art comique, et peut-être, à cet égard, n'avait-il pas tort, car si ses expressions sont crues et sales, s'il est faible pour la conception et la conduite des caractères, s'il a de plus que les autres comiques le défaut capital de ne pouvoir s'astreindre à aucune règle et d'abandonner à l'aventure la proportion des développements, on ne lui peut contester le mérite assez rare d'une gaieté franche et communicative; il peint plus au naturel qu'aucun autre poète la dissolution morale de son siècle : « Tout

le monde est voleur, dit-il dans sa comédie du *Philosophe*. Est voleur qui vend, qui achète, qui troque, qui écrit, qui lit, qui sert, qui est servi. Les meuniers, les tailleurs, les gens de tous états volent. Il n'y a que les grands seigneurs qui ne sachent pas ce métier. Ils ne volent pas, ils pillent. » Ce qu'il y a de singulier, c'est que l'Arétin doit ses qualités à son ignorance : mieux nourri des anciens, il les eût suivis de plus près, et eût perdu cette originalité qui l'a préservé de l'oubli.

Ni l'Arétin ni les autres poètes qui, dans ce siècle, ont soutenu la comédie, ne méritent le dédain dont les enveloppe sans distinction une critique trop prévenue. Ils savent nouer et conduire une intrigue embrouillée, ils possèdent l'art du dialogue et du style, ils provoquent les éclats d'un rire naturel. Ce qui leur manque, c'est la moralité du but, l'honnêteté des moyens, la profondeur de l'observation et le développement des caractères, en un mot tout ce qui fait la haute comédie. Mais dans l'histoire des lettres il n'y a pas deux Molière, et la France alors ne possédait pas encore l'incomparable poète dont elle s'enorgueillit à bon droit. Elle prenait plaisir aux œuvres comiques de l'Italie. A la Cour de France on représentait la *Calandria ;* Marguerite de Valois, sœur de François Ier, demandait des comédiens à la Péninsule, Henri III leur donnait à Paris un établissement stable, tandis que la Bavière faisait ses délices des comédies publiées à Venise dans l'harmonieux dialecte des lagunes.

La tragédie, moins conforme sans doute à l'imagination mobile des peuples méridionaux, était encore dans

l'enfance, et n'avait paru sur le théâtre que parce qu'il semblait nécessaire de tout emprunter des anciens. Une imitation servile ne produisait que des œuvres sans raison d'être et sans vie. Le public ne croyait plus à la fatalité, et l'on introduisait jusque dans des sujets modernes cet inévitable ressort de la scène antique. Pour les Grecs, Oreste, Atrée étaient des victimes du destin, non des scélérats ; ils rappelaient l'attention sur les origines nationales de la Grèce. C'est à ce double point de vue qu'il faut se placer pour comprendre et goûter de si terribles inventions ; mais personne n'y songeait au seizième siècle, et les épouvantables tableaux que l'esprit d'imitation déroulait sous les yeux des Italiens n'avaient plus rien de ce qui pouvait, aux yeux des spectateurs d'Athènes ou de Rome, les excuser, ou, du moins, les expliquer. Ils n'en paraissaient que plus monstrueux, et ils l'étaient en effet. Dans la célèbre *Canace* de Sperone Speroni (1500-1588), écrite avec une grave harmonie, avec une élégance précise, on voit une malheureuse femme, empruntée aux Héroïdes d'Ovide, mettre au monde deux jumeaux, fruit de l'inceste, et les livrer aux chiens pour être déchirés et mangés. Dans l'*Orbecche* de Giraldi (1504-1574), un roi de Perse, après avoir tué son petit-fils, est tué lui-même par sa fille incestueuse avec le poignard qu'elle a retiré du sein de son enfant, et dont elle se frappe, pour comble d'horreur, sur le cadavre de tous les deux. Dans l'*Acripanda* de Decio da Orte, ouvrage comparable à la *Sémiramis* de Manfredi, à l'*Issipila* de Mondella, deux enfants coupés par morceaux étaient apportés à leur mère qui tirait l'un après l'autre

ces membres délicats du linge ensanglanté. Sur la scène on étalait des têtes coupées, les cadavres des ennemis vaincus et massacrés. C'était l'horrible remplaçant le le terrible, et adouci, ou plutôt rendu plus choquant par toutes les métaphores d'une rhétorique fleurie, par l'emploi des chœurs, sans objet comme sans vraisemblance dans les sociétés modernes, et par l'introduction peu sensée, au milieu de scènes renouvelées des Atrides, d'une banale intrigue d'amour. Pour ces exagérations et ces contre-sens, Crescimbeni, Quadrio, Tiraboschi n'ont que des éloges. Il eût été sage de les réserver à d'autres ouvrages, fort éloignés d'être des chefs-d'œuvre, mais exempts du moins de ces graves aberrations de l'érudition et du goût.

La première tragédie empruntée à l'histoire, et non, comme l'*Orphée* de Politien, à la mythologie, c'est la *Sophonisbe* de Trissino, sujet national à peu près dans la même mesure que l'*Italie délivrée des Goths*, mais singulièrement tragique, puisque sans parler de l'obscur Galeotto del Carreto, antérieur de quelques années à Trissino, il a tenté Mairet, Corneille, Voltaire et Alfieri. Avec l'aide de Tite-Live, on pouvait trouver dans ces sombres aventures d'heureuses situations et de beaux caractères : Trissino se les approprie sans les trop défigurer ; mais son goût pour l'imitation servile et son faible talent ne pouvaient y ajouter cette part d'invention sans laquelle il n'y a pas d'œuvre dramatique vraiment digne de ce nom. Il ne croyait pas que le beau, au point où l'avait porté le génie antique, pût être dépassé ou seulement emprunté à d'autres sources. De là une imita-

tion minutieuse qui étouffe la poésie et supprime le mouvement. Trissino ne savait pas appliquer les lois propres du théâtre ; de là des récits aussi nombreux qu'interminables, toute l'histoire de Carthage racontée par Sophonisbe, et, pour remplacer l'action, des monologues fastidieux. Comme le sentiment du style manquait en outre à cet auteur, pour atteindre à la simplicité des Grecs, il tombe dans la bassesse, et, pour écrire avec noblesse, dans une enflure sans force et sans couleur.

Rucellai, l'auteur déjà cité du poëme sur les *Abeilles*, l'emporte, à l'égard du style, sur Trissino, dont il était l'ami ; il présente des idées poétiques en termes bien choisis, et, au lieu d'emprunter aux anciens leurs sujets rebattus, en demande de plus nouveaux à Paul Diacre, l'historien obscur des temps barbares. C'est de Paul Diacre qu'est tirée cette tragique histoire de *Rosmunda*, assassinant son mari, Alboin, roi des Lombards, qui l'avait forcée à boire dans le crâne de son père. Rucellai emprunta de cet épouvantable récit la matière de sa meilleure tragédie. Il aurait dû étudier et reproduire les mœurs du moyen-âge, il n'en eut pas même l'idée. Ce qu'il imite, c'est l'*Hécube* d'Euripide, l'*Antigone* de Sophocle ; encore ne sait-il pas, à l'exemple de ces poètes, développer l'action, au lieu d'en présenter l'esquisse, abréger les discours, bien étudier les personnages, chercher enfin à rendre le drame intéressant. Bientôt Rucellai sembla se repentir d'avoir innové dans le choix du sujet : sa tragédie d'*Oreste* est tout à fait conforme aux modèles antiques, pour le caractère comme pour la conduite de l'action. Traduire, ou peu s'en faut, l'*Iphigénie en Tauride*, en reproduire

surtout les défauts et les tirades philosophiques, provoquer le rire au lieu de tirer des pleurs ; tel fut le résultat de la réflexion et de l'expérience, chez cet élégant mais peu dramatique écrivain. C'est pourquoi s'il plut à Léon X de faire représenter des ouvrages si peu faits pour le théâtre, Voltaire et Alfieri purent, après bien d'autres, et sans être traités de plagiaires, prendre les sujets qu'il avait découverts ou remis en lumière, mais si faiblement traités.

Comme il s'était, un des premiers, essayé à la tragédie, il parut un maître, et nul, durant de longues années, ne se piqua de mieux faire que lui. La plupart le suivirent dans cette voie facile où la médiocrité, dispensée d'invention, pouvait prétendre à de modestes succès. Alamanni imitait l'*Antigone*, Andrea dell' Anguillara, l'*Œdipe ;* Luigi Dolce empruntait aux anciens leurs titres comme leurs sujets : *Jocaste, Iphigénie en Aulide, Hécube, Médée, Thyeste, Agamemnon*. D'autres auteurs, prudemment jaloux d'éviter une comparaison trop dangereuse, recherchaient des traits d'histoire qui n'eussent pas encore été introduits au théâtre : l'Arétin y mettait le combat des Horaces (*l'Orazia*), Sperone Speroni, la Canace d'Ovide. La *Mérope* d'Euripide, depuis longtemps perdue et dont il ne restait que le nom, donnait naissance, durant le seizième siècle, à trois tragédies dont l'héroïne était cette tendre mère, armée à son insu contre son fils. Lodovico Martelli disposait pour la scène l'atroce histoire de Tullie faisant passer son char sur le corps de Servius Tullius, son père, mais afin d'imiter Sophocle dans ce sujet romain, Tullie y devenait une Électre, Ser-

vius Tullius un Égisthe, et tous les autres personnages autant de Grecs. Quant aux tragédies dont la matière n'était pas tirée de l'histoire ancienne, elles étaient en petit nombre, et pour ce motif comme pour l'estime naturelle qu'on fait de l'invention, nous les considérons davantage. Empruntée à la vie d'Hérode, la *Marianne* de Dolce est, de ses huit tragédies, celle qui réussit le mieux à la représentation et à la lecture. On passait à Giraldi les horreurs de son *Orbecche*, à cause de la nouveauté, et *Torrismondo, roi de Gothie*, emprunté par le Tasse aux sombres annales du moyen-âge, est regardé comme le chef-d'œuvre de la scène tragique, en Italie, avant Maffei.

Assurément le Tasse n'avait point le génie dramatique; mais comme c'était un esprit supérieur, il réussit au théâtre mieux que les autres poètes. Au mérite d'avoir découvert une aventure terrible et neuve tout ensemble, il joignit celui de ne demander à l'histoire que le milieu, en quelque sorte, et le nom de ses personnages, et aux Grecs, à l'*OEdipe-roi*, par exemple, qu'un lointain modèle, propre à guider le poète sans l'asservir. Le reste est de son invention : c'est ainsi qu'il faut concevoir une œuvre dramatique. On doit louer aussi dans le *Torrismondo* une action animée, et des chœurs vraiment lyriques. Mais le Tasse ne sut pas se défendre du goût de son temps pour les horreurs scéniques ; ses trois héros meurent, les deux premiers de leurs propres mains, le troisième, à la nouvelle de ce double suicide. Le style, trop harmonieux, trop élevé, n'est pas celui de la tragédie ; les narrations et les expositions, trop nombreuses et trop longues, rappellent l'épopée. Quand le Tasse se

mit sérieusement à cet ouvrage, depuis longtemps ébauché, il était déjà malade, il n'avait plus toute la fraîcheur de son imagination, toute la liberté de son jugement : telle description de tempête renfermée en quatre vers dans l'ouvrage primitif, en a cinquante-sept dans la tragédie refaite et tardivement achevée par son auteur. Le *Torrismondo* définitif appartient à la triste période de la *Jérusalem conquise* et des *Sept Jours de la Création.*

Entre le Tasse et Maffei, l'art sommeille ou s'abandonne à des extravagances qui s'opposent à tout progrès. Il n'y a plus ni invention, ni mesure, ni style dramatique ; partout domine la religion absolue des trois unités, l'imitation littérale, l'exagération et l'enflure : il ne reste guère de cette période du théâtre tragique que des titres d'ouvrages et des noms d'auteurs. Ces auteurs cependant ont rendu des services ; ils ont, sinon créé, au moins préparé une autre forme dramatique ; enfin, ils ont paru dignes d'étude à des nations moins avancées : Jodelle et Shakspeare s'inspiraient d'eux. C'est en étudiant les Italiens qu'Anglais et Français prirent d'abord le goût du régulier et du simple, avant de remonter aux sources par une étude approfondie des anciens.

Ce qui a fait la gloire du théâtre italien, au seizième siècle, ce n'est donc ni la tragédie ni même la comédie ; c'est un genre faux et funeste, le genre pastoral. On en peut regretter l'invention, mais non la disputer à l'Italie. De bonne heure elle avait pris plaisir aux bucoliques, qui rappelaient à ses érudits Théocrite et Virgile. *L'Arcadie* de Sannazar n'avait pas obtenu moins de soixante édi-

tions. C'était une sorte de roman en action ou plutôt en dialogue : des bergers arcadiens en étaient les personnages, et chacune des douze scènes, écrite dans une prose étudiée, se terminait par une églogue en vers que la poésie ornait de son charme et de son coloris. Sannazar (1458-1530) à demi caché sous le nom de Sincero, racontait ses premières amours, les vicissitudes de sa vie, et s'emportait contre la décadence de son temps, contre les barbares dévastateurs de son pays, avec une élégance trop uniforme, il est vrai, mais où la manière n'excluait ni la vérité des sentiments ni la chaleur de la passion. Sannazar devait d'ailleurs une part de sa célébrité aux idylles où il décrivait les scènes de pêche dont il était le spectateur charmé, sur ces merveilleux rivages de Naples qu'il habitait. Quelques autres poètes surent, même après lui, faire goûter leurs églogues, principalement ce Bernardino Baldi, auteur non-seulement d'un poëme didactique dont nous avons parlé, mais aussi d'agréables pastorales, qui, loin d'être un puéril bavardage, contiennent les utiles préceptes de l'économie domestique et les sages leçons d'une morale élevée.

Pour que les scènes bucoliques pussent être représentées au théâtre, il fallait les développer dans tous les sens, inventer une action plus compliquée, étendre et nourrir le dialogue, introduire un plus grand nombre de personnages. On le pouvait sans ramener le genre pastoral à la tragédie, dont il n'emprunte que par accident les passions violentes presque aussitôt apaisées, ni même à la comédie, puisqu'il n'a de commun avec elle que la gaieté de l'ensemble et le dénouement heureux. La

scène toujours placée dans des lieux champêtres, les personnages toujours choisis parmi les êtres imaginaires ou réels qui les habitent, la nature des sentiments toujours conformes à l'humble condition des bergers, luttes d'amour ou d'adresse, rivalités dans l'art du chant ou des vers, vues étroites qui bornent l'héroïsme à la constance, le vice à la grossièreté, tout semblait assurer une place à part, sur le théâtre, au drame pastoral.

Dès l'année 1487, Niccolò de Correggio l'y avait porté sans trop de succès avec sa fable de *Céphale ou l'Aurore;* l'*Églé* de Tansillo, second essai en ce genre, ne fut représenté qu'en 1529. On vit paraître ensuite *il Sacrifizio* de Beccari (1554), l'*Aréthuse* de Lollio (1563), *lo Sfortunato* d'Argenti (1597), œuvres informes qui ne pouvaient donner aux contemporains que le plaisir d'un spectacle brillant et varié. Le Tasse, témoin des applaudissements qu'obtenait Argenti, conçut, dit-on, le dessein de les mériter mieux. Il y réussit sans peine : marquant du premier coup sa place qui, parmi les poètes du temps, est partout la première, il creusa un abîme entre lui et ses devanciers.

L'*Aminta*, tel est le titre de sa pastorale, obtint le triomphe que d'envieux critiques refusaient à la *Jérusalem*. Même de nos jours, les Italiens, plus justes pour l'épopée du Tasse, donnent encore la préférence à sa brillante pastorale. Muratori déclare que dans l'avenir on ne surpassera pas l'*Aminta*, et Parini y voit le modèle le plus achevé de la grâce, de la pureté, de l'élégance, de tous les agréments de la langue et du style. La nature de cet éloge explique comment ce succès de l'écrivain,

plutôt que de l'auteur dramatique, devait être moins général et moins grand dans les pays où l'on ne parle pas de naissance le suave idiome des Italiens.

Le berger Amyntas, désespérant d'être aimé de la bergère Sylvie, se précipite du haut d'un rocher, et cette catastrophe arrache à la cruelle l'aveu des sentiments qu'elle enfermait au plus profond de son cœur : voilà dans toute sa simplicité l'action principale que rehausse une heureuse succession d'incidents variés et habilement amenés. Pour mieux dire, il n'y a point d'action : tout ce qui y ressemble s'accomplit derrière la scène, et n'arrive aux spectateurs que par le dialogue ou les récits. Ce serait un défaut partout ailleurs ; dans ces églogues dramatiques, le charme des vers fait oublier tout le reste, et l'on ne songeait pas à rien demander de plus au poète, lorsqu'on entendait réciter ceux où il dépeint avec tant de fraîcheur et de vérité les gracieux environs de Ferrare, qu'il avait si souvent parcourus.

On veut trouver dans l'*Aminta* plus de naturel que dans la *Jérusalem délivrée*, peut-être parce que le Tasse prête ses propres sentiments au personnage de Tircis, comme ceux du jaloux Speroni au peu aimable Mopsus. Mais Tircis est loin d'avoir toujours la parole, et nous avons vu le poète figurer aussi dans un épisode de son immortelle épopée. Il faut croire plutôt qu'on y trouvait choquants une foule de tours et d'expressions qui paraissaient mieux placés dans la pastorale ; peut-être, d'ailleurs, l'étude de Théocrite avait-elle appris au Tasse l'art si difficile d'employer avec distinction le langage vulgaire, et de donner un air naturel au style le plus tra-

vaillé. Dans le fond et la conduite de la fable on ne retrouve pas les mêmes qualités. Virgile et surtout Théocrite ont créé de véritables bergers, et font ressortir l'un la naïveté de leur esprit, l'autre leur humble condition et leur caractère grossier. Le Tasse fait les siens héroïques, délicats, fort peu occupés de leurs troupeaux et tout entiers à l'amour. Il n'offre quelque trace du génie ancien que dans un chœur éloquent et célèbre, où il s'emporte contre le sentiment moderne de l'honneur, remplaçant ceux que nous tenons de la nature. Si l'*Aminta* est un chef-d'œuvre, il n'eût rien perdu à n'être pas mis au théâtre : l'éclatant et durable succès de cette délicieuse pastorale, ce n'est pas l'auteur dramatique, c'est le poète, c'est le versificateur qui l'obtint (1574).

Les contemporains s'y trompèrent, et crurent qu'une bucolique délayée pouvait convenir à la scène. En quelques années, Pasqualigo, Castelletti, Ingegneri, d'Ongaro y mirent de faibles imitations qui n'obtinrent que l'applaudissement d'un jour. Luigi Groto (1541-1585), surnommé l'Aveugle d'Adria, dut peut-être à son infirmité en même temps qu'à sa prétentieuse manière, la faveur qui accueillit ses deux pastorales *il Pentimento amoroso* (le Repentir amoureux) et *Calisto*, pleines de jeux d'esprit et de faux goût. Mais le seul rival du Tasse, dans ce genre de poésie, c'est Giambattista Guarini (1537-1612).

Il est un rival, en effet, et non un imitateur. Quoiqu'il eût enseigné les lettres, il les dédaignait fort, depuis qu'ayant reçu le titre de chevalier, il se croyait gentilhomme. S'il prit la plume, ce fut pour prouver que la

poésie est chose aisée et que rien n'est impossible à un chevalier.

Le hasard voulut qu'il eût reçu en naissant une étincelle de génie. Sans cela, dit spirituellement M. Giudici, il eût appris à ses dépens qu'il est plus difficile de faire trois bons vers que de conduire trois ambassades solennelles. Il descendait de ce savant Guarini qui, au quinzième siècle, avait mis tant d'ardeur à découvrir les trésors des lettres antiques ; mais, loin de voir dans cette honorable filiation ses véritables titres de noblesse, il les cherchait dans les emplois politiques. Cet homme étrange et d'humeur hautaine passa sa vie en procès avec son père et ses enfants; il tenait tous les poètes pour fous, pour incapables de se conduire dans la vie, et pourtant il consacra bien des veilles à corriger les poésies de l'infortuné Tasse, dont il revit la *Jérusalem* et les *Rimes*, pour en combler les lacunes, en améliorer le texte, en préparer une moins imparfaite édition. Il faut louer Guarini d'avoir si généreusement servi une gloire rivale, car il en était importuné et il la voulait éclipser. C'est pour y parvenir que, négligeant la *Jérusalem délivrée*, objet de jugements si divers, il prétendit faire oublier l'*Aminta*, chef-d'œuvre incontesté.

Dans le dessein d'être original, Guarini voulut être trois fois plus long que le Tasse, c'est-à-dire au moins deux fois trop; il s'attache à multiplier outre mesure les complications et les incidents tragiques, à y mêler un certain nombre d'accessoires comiques, sans intérêt et sans utilité, auxquels il attribuait néanmoins assez d'importance pour justifier le titre de tragi-comédie qu'il donnait à sa pasto-

rale du *Pastor fido*. Les romantiques modernes peuvent se reconnaître dans ce mélange hybride du triste et du gai, du bouffon et du sublime, du simple et du somptueux, dans le spectacle dès lors fort applaudi d'une marche triomphale de chasseurs, d'un sacrifice solennel au milieu d'une foule immense, dans l'agréable variété des chœurs et des danses exécutées au son des instruments; mais le goût s'élève contre cette tentative corruptrice d'obtenir l'indulgence de l'esprit en donnant du plaisir aux oreilles et aux yeux. Quelle n'eût pas été la surprise de Guarini, si on lui eût prouvé que, malgré tant d'efforts pour s'affranchir, il suivait de fort près le Tasse et ne s'en écartait que pour manquer aux règles dramatiques, à la vérité des caractères, à la justesse des pensées, à la convenance du langage et des situations! C'est à peine si l'on peut excepter de ces critiques le chœur curieux où, suivant celui du Tasse strophe par strophe, vers par vers, rime par rime, il réfute son rival en distinguant le faux honneur du vrai, prodigieux tour de force qui semble accompli sans effort.

Le sujet du *Pastor fido*, emprunté à Pausanias, est l'histoire de Corésius et de Callirhoé, c'est-à-dire d'un prêtre de Diane, chargé de tuer celle qu'il aime et préférant se frapper de ses mains, exemple aussitôt suivi par la nymphe, que touche un si fidèle amour. Guarini aurait pu se contenter de cette sobre matière; malheureusement, par tout ce qu'il y ajoute il rappelle le détestable goût des Espagnols. Ses bergers sont philosophes, ils débattent les subtiles questions d'une philosophie quintessenciée, dans un langage surabondant, peu

naturel, et, par surcroît, très-licencieux. De sa part, c'est un système, comme nous l'apprennent les notes dont il a lui-même accompagné son texte : « C'est, dit-il, une source de beautés dans la comédie, d'exprimer par des termes à double sens, quoique honnêtes en apparence, des choses qui ne le sont pas. » Mais c'est le tour de son esprit d'être toujours hors du juste et du vrai ; quand il rencontre une situation touchante, il la gâte par un langage affecté : « Ah ! départ douloureux ! Ah ! fin de ma vie ! Je m'éloigne de toi et je ne meurs pas ! et cependant j'éprouve les tourments de la mort, et je sens en partant une mort vivante qui donne la vie à ma douleur, pour faire que mon cœur meure immortellement ! » Ailleurs le sentiment ne vaut pas mieux que l'expression : le berger Silvio supplie Dorinde, qu'il vient de blesser à mort, de le percer à son tour d'une flèche, et elle s'écrie : « Moi, frapper cette poitrine ! Il ne fallait pas la découvrir à mes yeux, si tu désirais que je l'eusse frappée. O beau rocher si souvent battu en vain par l'onde et par les vents de mes larmes et de mes soupirs ! est-il vrai que tu respires et que tu sentes de la pitié ? ou bien suis-je dans l'erreur ? Mais que tu sois ou une poitrine délicate ou du marbre, je ne veux pas que la belle apparence d'un blanc albâtre me trompe. Moi te blesser ! que ce soit l'amour qui te blesse ; je ne puis désirer de plus forte vengeance que de te voir pénétré d'amour (1). »

Ainsi parlent les bergers de Guarini, quand ils voyagent sur la carte de Tendre, quand ils cessent de dis-

(1) Trad. de Ginguené.

courir sur la politique et la philosophie, dans le style, dit sévèrement Gravina, des cours ou des antichambres. On excuse de tels défauts, non pas en disant, comme Ginguené, qu'ils sont inévitables et qu'on ne peut mettre des bergers en scène sans tomber dans la monotonie, s'ils ne songent qu'à leurs amours, ou dans le faux, s'ils ont d'autres sentiments, mais en signalant de réelles et grandes qualités, une imagination d'une richesse et d'un éclat incomparables, une langue pure et châtiée, des récits animés, éloquents, pleins d'intérêt, des descriptions magnifiques, de la grâce, du pathétique dans quelques scènes, et dans d'autres le mouvement du drame, résultat d'un travail que savait, au besoin, s'imposer ce chevalier si dédaigneux des lettres, puisqu'il recommença le *Pastor fido* jusqu'à six fois.

Ce fut pourtant à ses défauts, non moins qu'à ses mérites, que cette brillante pastorale dut les trente éditions qu'on en fit sous les yeux de l'auteur. Elles l'encouragèrent sans doute à ne point répondre à ses ennemis. Assurément il ne craignait pas la lutte, mais il en était détourné par ses aristocratiques prétentions. Il laissa le cardinal Bellarmin l'accuser d'avoir fait plus de mal par quelques peintures un peu libres, que n'en firent jamais Luther et Calvin. Guarini mourut persuadé qu'il avait surpassé le Tasse dans le genre où ce poète ne rencontrait que des admirateurs.

Le temps devait bientôt montrer que l'*Aminta* et le *Pastor fido*, malgré les beautés qu'on y signale, pouvaient servir d'excuse à toutes les extravagances d'un goût dépravé. Comme la pastorale dramatique n'est fon-

dée ni sur la vraisemblance, ni sur des règles précises, le caprice pouvait se donner carrière dans ce genre libre et nouveau, et le fantastique, avec tous ses écarts, y était facilement justifié. De là prit naissance le mélodrame ou drame en musique, appelé, malgré ses défauts, à de grandes destinées.

Aussi ancienne que la civilisation, l'alliance de la musique avec la poésie se retrouve, pour ne parler ni des Grecs ni des Latins, au moyen âge dans la représentation des mystères, et au quinzième siècle dans les fêtes dramatiques de Mantoue, d'Urbin, de Ferrare, où l'on charmait l'attente d'une cour assemblée par des intermèdes dont la musique faisait surtout l'ornement. Mais il fallait découvrir la juste proportion entre les deux éléments de cet art complexe et à peine né : la gloire en était réservée, comme tant d'autres, aux ingénieux Florentins. Deux riches citoyens de Florence, Giovanni Bardi et Giacomo Corsi, convièrent à leur préparer de nouveaux plaisirs les trois plus célèbres musiciens du temps, Peri, Caccini et Monteverde. Ceux-ci, forts des progrès qu'avait faits la musique, grâce à Gui d'Arezzo et à Palestrina, créèrent le chant propre au théâtre, et l'appelèrent récitatif. Peut-être avaient-ils été devancés par le Romain Emilio del Cavaliere, qui mit pour la première fois en musique une action divisée en scènes, et bien soutenue ; mais cette tentative ne fit de bruit dans le monde que lorsque les Florentins l'eurent appliquée à la pastorale de *Daphné,* œuvre de leur compatriote Ottavio Rinuccini (1594).

Dans l'*Eurydice* du même auteur, l'invention nou-

velle fut développée : le parfait accord d'une musique agréable avec de bons vers donna au drame lyrique une importance et un charme qui le firent bientôt préférer à la tragédie, à la comédie même, pour les dispendieux plaisirs des cours. En l'année 1600, aux fêtes qui furent données en France, pour l'union de Henri IV avec Marie de Médicis, l'*Eurydice* fut représentée avec un grand succès, et Rinuccini, attaché sur-le-champ à la personne de la nouvelle reine, devint gentilhomme de sa chambre. L'auteur des paroles avait encore le pas sur le musicien : il appartenait à notre époque de faire du poète un simple « librettiste » aux gages ou pour le moins aux ordres du « compositeur. »

Cette invention compliquée est la dernière du seizième siècle ; elle marque bien le caractère d'un temps où tous les talents étaient employés à divertir les princes, où personne n'avait plus le cœur de déplorer l'abaissement des caractères et la ruine de la liberté. On a vu la profonde décadence des lettres dans une prose qui se contente d'appliquer exactement, sans rien créer, les règles convenues, et dévoile ainsi la médiocrité des écrivains. Dans la poésie plus heureuse, et dont l'éclat se soutient plus longtemps, les pertes du goût sont sensibles encore. Mais par le nombre et l'éclat des poètes, par la multitude des genres où ils ont excellé, par la grandeur sans rivale d'un prosateur de génie, par les progrès de plus en plus rapides de l'instruction et du savoir, qui se répand dans les moindres villes, grâce aux écoles, aux universités, aux imprimeries, aux bibliothèques et même aux académies, en un mot par la supériorité manifeste de sa

civilisation, l'Italie peut à bon droit s'enorgueillir de ce siècle étonnant. Les mœurs y furent atroces ou cyniques, les princes corrompus et corrupteurs, ne tolérant la vérité que sous des formes bouffonnes, et faisant ainsi des lettrés comme les doublures des fous que les rois entretenaient à leur suite ; l'Église, craignant le progrès de la Réforme, se montrait peu favorable au développement des intelligences ; mais jamais la brillante Italie n'exerça sur les autres contrées une action plus grande et plus salutaire, qu'au temps où les gondoliers de Venise, où les paysans de Florence, où les lazzaroni de Naples, chantaient négligemment, pour charmer l'oisiveté ou le labeur de leur vie, les vers poétiques, les mélodieuses octaves de l'Arioste et du Tasse.

CHAPITRE XI

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Décadence des lettres italiennes. — Progrès des sciences. — L'éloquence. — La critique. — L'histoire : Sarpi. — Davila. — Bentivoglio. — La poésie : Marini et l'école du faux brillant. — Chiabrera et l'école pindarique. — Testi, Menzini, Guidi. — Filicaja. — Redi. — La satire : Menzini. — Salvator Rosa. — L'épopée héroï-comique. — La *Secchia rapita* de Tassoni. — L'*Olympe bafoué* de Bracciolini. — La comédie : Buonarroti le jeune. — Errico. — Porta. — La tragédie. — Le drame pastoral. — Influence française.

La décadence italienne, si sensible depuis la malheureuse époque où le Tasse n'obtenait pour récompense de ses beaux vers et de ses poétiques éloges que le dédain et la captivité, se continue pendant tout le dix-septième siècle, et ne s'arrête, dans le dix-huitième, qu'au moment où paraît Métastase, pour consoler les Italiens de ce triste et profond abaissement. Dans cette période de cent cinquante années (1580-1730), l'Italie, après une maturité peut-être trop précoce, est en proie à une maladie de langueur qui pouvait devenir mortelle, à l'heure même où s'épanouit le génie des autres peuples, jusqu'alors arriérés. Tous les lettrés de ce siècle étaient nés au sein d'un repos énervant que troublaient à peine les vaines querelles des académies ; l'ombrageux despotisme des princes veillait à ce qu'aucun orage ne vînt

tirer de leur torpeur les esprits engourdis. Il n'y a plus de guerres, dans la Péninsule, qu'entre les étrangers qui s'en disputent le sol, et rien n'ébranle l'abrutissante domination de l'Espagne, aussi solidement établie dans les plaines lombardes qu'au pays napolitain. Les tyranneaux de l'Italie admirent et imitent le successeur de Charles-Quint, qui ruine ses peuples sans qu'ils osent se plaindre, et qui fait de l'inquisition la loi de l'État. Le Saint-Siége, encore irrité d'avoir perdu par la Réforme presque une moitié de l'Europe, prodigue à ce Castillan vengeur les bénédictions apostoliques, de la même main qui faisait monter sur le bûcher Carnesecchi, Giordano Bruno, et qui signait la condamnation tantôt de Galilée, tantôt de Pascal. Tandis que disparaissaient les cours lettrées de Ferrare et d'Urbin, celle de Florence ne se soutient qu'à force de soumission envers Rome et l'Espagne : Ferdinand II n'accorde à Galilée une protection tardive qu'après l'avoir lâchement livré au Pape, pour une humiliante rétractation ; Cosme III ne permettait point qu'Alessandro Marchetti publiât sa traduction de Lucrèce, de peur que les doctrines d'Épicure ne corrompissent les paisibles et dévots Toscans. Les lettres n'eurent alors d'appui sincère qu'auprès de Christine de Suède établie à Rome, où elle s'entourait d'écrivains et de savants, si flattée de leur société qu'elle refusait, quoique convertie au catholicisme, la place que ses flatteurs lui offraient parmi les saints.

Si la persécution, comme on l'a dit, était moins funeste aux lettres que les faveurs ; si l'humanité lui de-

vait les généreuses ou sublimes hardiesses de Telesio, de Campanella, de Bruno, de Sarpi; de Cardan, il faudrait souhaiter que la folie des princes n'eût pas de bornes, puisque le nombre est si petit des hommes de courage qu'elle a suscités jusqu'à ce jour. En réalité, les despotes manquent de prévoyance, et, par là, préparent de loin leur ruine. Ne se voyant pas directement menacés par l'étude désintéressée des sciences, ils les tolèrent plus volontiers qu'ils ne font des lettres, sans s'apercevoir que l'étude même du plumage des oiseaux conduit de proche en proche aux questions générales, dont l'examen est funeste au pouvoir souverain. Par un goût irréfléchi de l'applaudissement public, les papes, les ducs, usurpateurs ou légitimes, les magistrats électifs, au dix-septième siècle, fondent ou enrichissent des bibliothèques publiques : à Florence la Magliabechiana, à Milan l'Ambroisienne, à Venise celle de Saint-Marc, à Rome celle du Vatican. Ils encouragent une certaine instruction, que dispense la Compagnie de Jésus, et qui subit, à leur insu, l'inévitable loi du progrès dans les mains mêmes de l'ordre qui aurait dû conserver le plus soigneusement l'esprit du moyen âge. Ils tolèrent les velléités d'indépendance au sein des Académies, et permettent à celle des *Lincei*, dont l'emblème était un lynx, de n'admettre, dans Rome même où elle s'était fondée, aucun prêtre, aucun moine parmi ses membres; à celle des *Gelés* de Bologne, et du *Cimento* de Florence, de s'occuper des sciences et non des mots. Ainsi l'on vit des savants se faire un nom qui est connu de l'Europe entière, Torricelli entre autres, Viviani, Redi, Magalotti et Cassini.

De grands travaux s'accomplissaient dans l'ombre, sous le couvert des puérilités académiques. Comment un prince n'eût-il pas souri avec complaisance à cette académie des *Apatisti* ou hommes sans passion, qui faisaient monter en chaire un enfant et recueillaient le premier mot sorti de sa bouche comme inspiré d'Apollon, comme devant servir de clef pour résoudre la question donnée, et de texte à de savantes, à d'intarissables improvisations !

C'est ainsi que les *Apatisti* procédaient aux graves recherches de la science. Dans l'ordre des lettres, ils s'abandonnaient, à l'exemple de leurs devanciers, au misérable plaisir des jeux poétiques, des reparties ingénieuses, des insignifiants impromptus. Le dix-septième siècle est l'époque, pour parler comme Sismondi, du mauvais goût cherchant à couvrir la stérilité, et, ce qui est pis, de la stérilité dans l'abondance. Jamais on n'écrivit davantage, ni sur plus de matières ; il y a des monceaux d'ouvrages sur les sciences, l'architecture, la peinture, l'art militaire, la grammaire, sans parler des innombrables traductions d'auteurs anciens ; mais les œuvres originales sont, pour la plupart, techniques, et, quand elles traitent de philosophie, écrites en latin ; l'expression de la pensée n'y est pas littéraire, et les traductions mêmes, qui conservent le mérite de la langue et du style, n'ajoutent rien, à cet égard, aux progrès que le seizième siècle avait faits.

L'éloquence ne pouvait fleurir sous l'oppression politique aggravée encore par l'inquisition religieuse. On ne loue guère les avocats célèbres, Francesco d'Andrea à

Naples, Farinacci à Rome, que de leurs gestes énergiques et de l'accent de leur voix. Le dominicain Riccardi, le capucin Girolamo des Narni, le jésuite Giuglaris portaient dans la chaire évangélique, où ils passaient pour les maîtres de la parole, un langage exagéré, prétentieux, ridicule. On cite ce prédicateur qui, pour représenter la Madeleine pleurant sur ses fautes, disait qu'elle les baignait avec ses soleils et qu'elle les essuyait avec ses ondes, par quoi il faut entendre les yeux et les cheveux flottants. Le père Segneri, nourri des anciens, essayait du moins de remettre en honneur la simplicité des premiers âges, et son élocution parut si pure que ses sermons sont au nombre des textes de langue ; mais il réduisit l'éloquence à une argumentation serrée, et ne s'affranchit, malgré ses efforts, ni de l'érudition indigeste, ni des ornements déplacés, ni de la mythologie païenne, ni des miracles extravagants.

Il y a plus de mérite et de goût dans les travaux déjà nombreux d'une critique naissante et dans des traités littéraires moins rares qu'au siècle précédent. La *Rhétorique* de Castelvetro, les *Considérations* de Tassoni sur Pétrarque, le *Traité du style*, œuvre du cardinal Pallavicino, les *Commentaires* de Boccalini sur Tacite, d'autres écrits de Dati et de Menzini, des pères Bartoli et Ceva, étaient propres à diriger les écrivains, s'ils n'eussent été emportés par le courant. Les *Nouvelles du Parnasse* (*Ragguagli del Parnasso*), principal ouvrage de ce Trajan Boccalini que le cardinal Bentivoglio appelait l'anatomiste de Tacite (1556-1613), ne sont pas une histoire littéraire, parce que l'esprit de système y est trop

marqué pour n'en pas bannir la justice, mais elles répandent du moins une vive lumière sur la littérature du temps.

Si quelques noms de prosateurs italiens ont franchi les Alpes au dix-septième siècle, c'est plutôt grâce aux matières traitées qu'au talent et à l'art de ceux qui les traitaient. Scipion Maffei écrit pourtant sur eux cette phrase étonnante, qui nous doit mettre en garde contre le tact ou l'équité littéraire de ce savant écrivain : « Sarpi, Davila, Bentivoglio peuvent aller de pair avec Machiavel, Guicciardin et Varchi. » Comment ne pas sentir que Machiavel n'est pas moins supérieur aux autres historiens de son siècle que ceux-ci le sont à leurs prétendus rivaux du siècle suivant !

Pietro Sarpi, en religion Fra Paolo (1552-1623), est fort connu pour son *Histoire du concile de Trente ;* mais il le doit moins à cet ouvrage, où les faits sont exposés sans ordre, où le style manque de propriété dans les termes et de netteté dans la diction, qu'à sa fermeté courageuse envers la cour de Rome, et aux vicissitudes d'une vie que menacèrent des assassins apostés par ses ennemis. Son sujet n'a plus l'intérêt qu'il offrait jadis à des générations plus croyantes, ou à des critiques trop indulgents. On ne dirait plus avec Mably que Sarpi est un modèle dans l'art d'écrire l'histoire ; mais si l'on veut donner à cet auteur tout son prix, on doit lire l'ouvrage que publia, pour le réfuter, le cardinal Pallavicino (1607-1677). Plus fleuri et plus curieux du beau style, Pallavicino écrivit moins une histoire qu'une apologie de la cour de Rome et de la conduite qu'elle tint à Trente

dans les longs débats du Concile. S'il faut choisir entre deux adversaires qui sont à la fois juges et parties, contre les attaques d'un moine les défenses d'un prince de l'Église ne sauraient prévaloir.

Enrico Davila (1576-1631) est avec Sarpi presque le seul historien de ce siècle dont on se souvienne hors de l'Italie, et sans aucun doute il doit sa renommée au choix de son sujet. Son père l'avait conduit en France, dès sa jeunesse, et placé en qualité de page auprès de Catherine de Médicis. A la mort de sa protectrice, le jeune page prit du service dans les armées de la France et ne les quitta, pour rentrer dans sa famille à Padoue, que lorsqu'on put croire la paix assurée par le traité de Vervins. Davila rapportait en Italie une foule de documents pour l'*Histoire des guerres de religion*, dont il avait conçu le dessein, et, ce qui n'est pas moins nécessaire, le souvenir précis des lieux, qu'il avait visités.

A ce grand travail il consacra les loisirs que lui laissait la République de Venise, à laquelle il avait désormais consacré son épée. Des erreurs de géographie et de noms propres déparent son ouvrage; mais le style en est simple et clair, quoique sans élégance; l'historien sait choisir parmi les détails et ne point confondre les minuties avec les choses importantes; il scrute les sentiments des personnages, il pénètre les causes et les effets, et sa partialité excusable envers ses bienfaiteurs ne l'empêche pas de flétrir la Saint-Barthélemy. Ce livre, dès son apparition, fut recherché en France pour la matière, que nul n'avait traitée encore, et en Italie pour la

marche du récit, plus habilement conduit, c'était du moins l'opinion générale, que le récit même de Guicciardin. Peut-être la mort tragique de Davila, qu'un brutal maître de poste tua presque sans motif d'un coup de pistolet, ne fut-elle pas inutile à la gloire très-exagérée qu'on ne marchanda pas à cet historien.

Il y a bien moins de génie encore dans l'*Histoire des guerres civiles de Flandre,* qu'écrivit vers le même temps le cardinal Bentivoglio (1579-1644). Si cet historien paraît estimable, c'est qu'ayant été nonce du Saint-Siége dans le pays même, il connaît bien les événements; c'est surtout qu'on le compare au jésuite Strada, qui a traité le même sujet en latin. Il n'en est point de plus beau que ces luttes héroïques d'où sortit la République des Provinces-Unies; mais il eût fallu aimer ce petit peuple qui revendiquait si fièrement son indépendance; or, Bentivoglio ne prend la plume que pour soutenir les intérêts de Rome, ou, du moins, il s'étudie à n'en pas contrarier les doctrines. Il loue sans pudeur Philippe II, il approuve les rigoureux moyens qu'employait l'Espagne pour étouffer la rébellion dans le sang des rebelles. Il juge, au reste, sans approfondir, il ne pénètre pas les conseils secrets : il écrit d'un style élégant et correct, mais qui atteint l'harmonie par le remplissage, et se plaît aux arguties, aux antithèses, à toutes les recherches du temps. « Il a illustré la pourpre avec l'encre; » ainsi parle de lui le cardinal Pallavicino, dans un langage qui sied à tous les deux.

Tels sont les meilleurs historiens de cette période : ils n'osent être vrais, ils ne savent intéresser que sur des

sujets étrangers à l'histoire de l'Italie; ils redoutent le ressentiment des princes, et, en général, n'exposent, ne défendent que les principes du despotisme. Réduits, quand ils n'ont pas voyagé, à ne parler que de leur patrie, ils se rabattent, pour éviter la persécution, sur les couvents, les églises, les familles, les ordres religieux. Bartoli écrit en rhéteur l'*Histoire des Jésuites*. D'autres racontent-ils par exception les annales des villes, des provinces et des cours? Ils n'y voient que la dynastie régnante, ils ne décrivent que les noces, les fêtes et les combats. Muratori fait si peu d'état de tous ces ouvrages, qu'il n'en tiendrait aucun compte, sans les matériaux qu'y peuvent prendre les écrivains à venir.

On ne saurait dire que la poésie fût mieux inspirée ; elle l'emporte toutefois sur la prose par le nombre comme par l'éclat des talents. La multitude des poètes serait même ici un embarras sérieux, s'il n'était permis de passer sous silence ceux qui ne sont pas au premier rang, en avertissant toutefois que derrière chaque chef d'école marchent à rangs pressés d'innombrables légions.

Celles des *pétrarchistes*, si longtemps victorieuses, commençaient à faiblir. Ce n'est pas que le goût fût meilleur ; mais on voulait du nouveau, et l'on n'en savait trouver que dans l'exagération folle des défauts les plus admirés. Il fallait régler l'imagination, la bride lui fut lâchée; ce qui restait de naturel fit place au fleuri, au brillant, à l'ingénieux. Ce travers datait de loin : il avait déparé, au siècle précédent, les vers de Costanzo et de Tansillo; il avait acquis ses titres de noblesse par le génie du Tasse, par les talents de Guarini et de Baldi.

Après eux, rien ne parut plus digne d'admiration que le bizarre, et rien, en effet, n'obtint plus d'applaudissements. Ces ancêtres des romantiques virent dans le contraste et l'antithèse la source inépuisable de toute beauté littéraire. Si éloigné que fût le rapport des choses, qu'il tînt moins à l'idée qu'aux mots, ou même à une simple consonnance, il importait peu à ces esprits facilement satisfaits : les étoiles s'appelaient, dans leurs poëmes, les ardents sequins de la banque du ciel, des agneaux lumineux, des vers luisants éternels ; le ver luisant lui-même une petite lanterne allumée, une chandelle incarnée ; les nuages, des matelas aériens ; la mer agitée par la tempête, un ventre gonflé par l'hydropisie ; les poissons, des Laurents aquatiques, par allusion à leur destinée, qui est d'être rôtis sur le gril ; l'Etna, l'archiprêtre des montagnes, ou encore un sacristain, revêtu de son habit de neige et envoyant de l'encens aux nuages. Le père Bouhours, qui demandait si les Allemands pouvaient avoir de l'esprit, en trouvait trop aux Italiens : il fallait, pour en voir dans ces sottises, le goût qu'avait ce jésuite pour le précieux et le maniéré. Ce n'étaient pas quelques insensés qui se mettaient ainsi l'esprit à la torture : c'était toute une école qui reconnaissait Giambattista Marini pour chef, non parce qu'il l'avait fondée, mais parce qu'il en avait outré les défauts et fixé les règles absurdes avec l'intrépidité d'un théoricien (1569-1625).

Ce Napolitain est peut-être, après l'Arioste, le plus naturellement poète de tous les Italiens. Dans le principe, il ne voulait pas se brouiller avec la raison ; c'est le désir de plaire qui le perdit. Pour attirer l'attention, il mit le

bizarre jusque dans le titre de ses poésies : il en a qu'il intitule la Lyre, le Chalumeau ; il crée des catégories nouvelles, des Risées, des Sifflets, des Louanges, des Baisers, des Larmes, des Dévotions ; telle de ces catégories est lugubre, telle autre champêtre, amoureuse, marine, « polyphémique. » Ces deux dernières espèces sont les meilleures, car les Napolitains ont excellé surtout dans le genre pastoral et dans le maritime. Quand Marini met dans la bouche de Polyphème des sonnets en l'honneur de Galatée, il rend bien ce cyclope brutal et grossier. Versification heureuse, style riche et pittoresque, tableaux animés et vivants, abondance prodigieuse, ce poète a toutes les qualités de l'improvisateur le mieux doué, il n'a pas celles que donnent le travail et la méditation. Pourquoi eût-il travaillé ? C'est par ses défauts qu'il plaisait. Il trouva, toute sa vie, des princes et des grands prêts à l'héberger et à l'admirer. Naples, Rome, le Piémont, la France, se le disputèrent. C'est en France qu'il chercha un abri contre les dangers que lui créait la liberté de sa pensée. Il obtint tout d'abord de Henri IV une pension de deux mille écus, c'est-à-dire des loisirs pour la poésie, et retrouva ses pairs dans une société dont Dubartas, Scudéry, Voiture et Balzac étaient les oracles, dans cet hôtel de Rambouillet surtout où régnaient deux brillantes Italiennes, deux précieuses, avant que Molière eût ridiculisé en elles le goût dépravé des deux nations.

Afin de lutter contre le Tasse, Marini avait conçu le plan d'un poëme épique sur le massacre des Innocents; mais il abandonna ce sujet dans l'espoir d'être plus ori-

ginal en traitant la fable mythologique d'Adonis. Quoiqu'il y dût rencontrer bien des personnages abstraits et sans intérêt pour les modernes, il la développa en quarante-cinq mille vers étincelants de peintures, remplis d'images variées et d'adroites flatteries, dans un style merveilleux de molle harmonie et de grâce efféminée, mais que déparent une prodigieuse quantité d'épisodes oiseux et de dangereuses scènes de volupté. C'est un médiocre génie, au fond, que celui d'un poète toujours prêt à perdre son sujet de vue, à s'arrêter un temps infini à toutes les distractions qu'il rencontre sur son chemin, et tellement incapable de relier les parties de son poëme, qu'on en croirait lire plusieurs tout à fait indépendants. Marini manque d'intérêt, de naturel et de vraisemblance ; il remplace le sentiment par le bel esprit, et c'est par là qu'il provoquait l'enthousiasme. Comment Julie d'Angennes ne se fût-elle point pâmée d'aise à cette peinture de l'amour : « Lynx privé de la lumière, Argus aux yeux bandés, « vieillard à la mamelle, antique enfant, ignorant érudit, « guerrier sans armes, parleur muet, riche mendiant, « erreur agréable, douleur désirée, cruelle blessure d'un « ami compatissant, paix guerrière et calme orageux, le « cœur le sent et l'âme ne le comprend pas. Volontaire « folie, mal chéri, repos fatigant, utilité nuisible, espé- « rance sans espoir, mort vivante, crainte téméraire, « rire douloureux, verre dur, diamant fragile, embrase- « ment glacé, glace ardente, abîme éternel de discordes « en plein accord, paradis infernal, enfer céleste. »

C'est pour ce poëme, tout ensemble héroïque, mythologique, romanesque, comique, satirique et surtout en-

nuyeux, que Henri IV flatta du titre de chevalier la vanité de Marini. L'*Adone*, longuement loué par Chapelain, obtint en France une édition splendide, et, quarante ans plus tard, le président Nicole essayait de le traduire en vers. Non moins bruyant en Italie, ce triomphe y fut plus disputé. Livres, libelles infâmes, violents outrages, rien ne manque dans cette querelle, pas même les coups de fusil. Mais les partisans du poète eurent raison de ses adversaires : les admirateurs de Lope de Vega le devaient être de Marini; durant tout le dix-septième siècle, ils le placèrent au-dessus des classiques italiens. Il ne lui manqua même pas cette gloire qu'obtiennent les demi-grands hommes de susciter un troupeau d'imitateurs : les siens ajoutèrent au faux la platitude et l'ineptie.

Deux Bolonais, Preti et Achillini, se distinguèrent parmi tous les autres. Ce dernier mit ce qu'il avait de talent au service de la cour de France, principale source, à cette époque, des faveurs royales en Europe. Citer une phrase de lui, c'est déjà trop, mais quel moyen meilleur de caractériser le goût d'un temps que charmaient ces prodigieux écarts de l'imagination ? « Je vois mon Lesbin avec la fleur des fleurs à la main ; je respire la fleur, je soupire pour le pasteur ; la fleur soupire des odeurs, Lesbin respire des ardeurs; j'odore l'odeur de l'une, j'adore l'ardeur de l'autre, odorant et adorant en même temps, je sens par l'odeur et par l'ardeur la glace et le tourment. »

Pour atténuer le ridicule que ce précieux langage jette sur une génération tout entière, on allègue que l'Italie ne se soumit pas sans protester, et qu'elle eut, dans le même temps, d'autres poètes. Mais le goût public n'en

fut point corrigé. S'il se relève au siècle suivant, c'est par l'étude des chefs-d'œuvre français : les faiseurs de vers qui n'entendent pas notre langue continuent de les faire en vrais disciples de Marini, et l'on trouverait, même de nos jours, les traces encore sensibles de ce défaut contagieux et persistant. Enfin, les rares poètes qui se flattent de secouer le joug le portent encore, et par là ils trahissent, en même temps que le despotisme de la mode, l'incertitude de leur jugement.

Le plus estimable d'entre eux est Gabriello Chiabrera, (1552-1637). Par la première moitié de sa vie il appartient, comme Marini, au siècle précédent ; mais il vécut, dès l'âge de raison, dans l'atmosphère malsaine de cette période qui annonçait le dix-septième siècle avant que l'heure en eût sonné. La société de Manuce, de Muret, de Speroni, où se plaisait Chiabrera, était propre à l'entretenir dans les vrais principes de l'art, qu'il avait appris des anciens. Son malheur fut de tout accueillir, le mal comme le bien, dans sa facile intelligence, et de n'être jamais entièrement lui-même. Partageant cette opinion des érudits que le beau absolu est dans les lettres antiques, il se traîna sur les traces de Pindare et d'Anacréon, en se souvenant trop, toutefois, de Pétrarque et même de Marini. Il eut assez de sens, du moins, pour reconnaître que cinq poëmes épiques, dont il s'était rendu coupable, ne le conduiraient pas à la gloire ; mais il se flattait d'être un Christophe Colomb et d'avoir découvert un monde, c'est-à-dire d'avoir donné à sa patrie un genre littéraire qu'elle n'avait pas. Il imite avec bonheur Anacréon et son agréable badinage ; il a des vers d'une

brièveté bien saisie, d'une coupe variée, d'un rhythme nouveau. Il n'échoue que par trop d'ambition. Quand il veut prendre trop haut son vol, ses ailes de cire le laissent tomber lourdement dans la mer, et l'on ne saurait guère plaindre un homme qui célébrait indifféremment les jeux publics, institution nationale de la Grèce, et les insignifiants jeux de paume qu'un petit prince avait institués à Florence.

Il faut un sujet pour féconder et soutenir le génie; Chiabrera n'a quelque élévation dans le talent que lorsqu'il célèbre les victoires remportées contre les Turcs et contre les pirates de la Méditerranée par les galères toscanes. Il rencontre alors des idées, des images, des comparaisons neuves, d'heureuses transitions; trois volumes de poésies lyriques où étincellent ces beautés de détail sont le fondement de sa juste renommée. Mais il n'est pas pour si peu, quoi qu'on en dise, l'Horace de l'Italie. Si Horace et Chiabrera imitent tous deux les Grecs, l'un crée son mètre et sa langue, l'autre contrefait puérilement la strophe, l'antistrophe, l'épode, qui n'ont leur raison d'être que sur le théâtre grec, où l'on accompagnait les danses en chantant; il emprunte tout, son plan, ses phrases, ses mots, ses métaphores, et reproduit les transpositions antiques au risque de faire violence au génie italien. Horace, d'une suprême élégance, n'a ni inégalités, ni impropriétés, ni fautes de goût; il met sa vie et son esprit dans ses vers, et, quand il loue un prince, ce prince est Auguste, plus habile encore qu'il n'était méchant. Chiabrera cherche en vain à s'écarter de Marini, il le rappelle trop souvent, et les maîtres qu'il célèbre, plus

méprisables qu'Auguste, ne couvraient même pas leurs crimes par l'éclat de leur domination. On compare encore Chiabrera à Pétrarque ; mais entre Pétrarque qui, faute de savoir le grec, ne pouvait imiter Pindare, et Chiabrera qui l'imite sans cesse, avec un art trop sensible et trop recherché, le plus pindarique des deux, on l'a dit justement, c'est Pétrarque, dont les *canzone* patriotiques respirent des sentiments si élevés. Chiabrera n'en est pas moins le plus raisonnable et le plus justement lu des poètes lyriques de son époque ; il ne manque ni de vivacité ni de feu, et c'est un miracle de son talent si, sous le règne de Marini, il put être estimé. Il le fut pourtant : le grand-duc de Toscane, l'apercevant au théâtre, le faisait venir dans sa loge, et, suivant le cardinal Pallavicino, admirer Chiabrera, c'était prendre rang parmi les bons esprits.

Il y en eut donc quelques-uns, dans cette universelle dépravation du goût, puisque Chiabrera fit école. On loue Testi (1593-1646), devenu son disciple, après l'avoir été de Marini, pour la force, l'élévation, l'harmonie de ses vers ; on n'estime pas assez la liberté de son langage, quand il flagelle la cour d'Espagne et les prétendus héros qui l'aidaient à conquérir l'Italie, quoique cette hardiesse ait jeté le poète dans les prisons de Modène, où il trouva la mort. Le florentin Menzini (1646-1704), était au contraire la timidité même : quelques-uns, le préférant à Chiabrera pour la propriété, pour la pureté du langage, lui font surtout honneur d'avoir créé le sonnet pastoral : l'Italie cherchait ainsi des variétés dans le plus étroit des genres, et se perdait dans les infiniment

petits. Le milanais Maggi, les napolitains Buragna et Schettini, ne sont que d'obscurs imitateurs. Si Ciampoli est plus connu, c'est qu'il portait sur la physionomie l'infatuation de son médiocre talent, et qu'il la poussait au point de ne pas rendre aux gens leur salut. Ce défaut de caractère, Alessandro Guidi (1650-1712) l'avait plus marqué encore : ce n'est pas à ses contemporains seulement qu'il se croyait supérieur : il osait dire que « Pindare n'était pas seul cher aux dieux. » Guidi avait eu l'étrange idée de traduire en vers six homélies du pape Clément XII, et de lui offrir un exemplaire de cet ouvrage ; en y découvrant une faute d'impression, le poète mourut d'apoplexie. Mais il n'était pas sans mérite. Si sa traduction n'a pas d'importance littéraire, si son drame pastoral d'*Endymion*, commandé par Christine de Suède, qui voulait y insérer quelques vers de sa façon, n'est pas d'une inspiration assez spontanée pour être sublime, comme il le paraît à Gravina, ordinairement plus sévère, les poésies lyriques de Guidi ont permis de voir en lui le meilleur disciple de Chiabrera, malgré des sujets communs ou bas, tels que la fortune ou l'éloge des princes qui pouvaient être utiles, malgré une fougue monotone et d'infructueux efforts pour modifier les règles de la versification.

Moins bon poète que Guidi, Vincenzo Filicaja (1642-1707), doit aux accents d'un vrai patriotisme une renommée supérieure à ses talents. C'était un honnête et pacifique Florentin, bon père de famille, docile aux enseignements du clergé et aux ordres du grand-duc, qui l'avait fait sénateur. Comme il aimait, néanmoins, son pays, il ne put voir sans émotion le siége de Vienne par

les Turcs; il eût regardé la prise de cette ville comme également funeste à l'Italie et à la chrétienté. Il écrivit à ce sujet de fort belles *canzone,* où un sentiment généreux fait oublier ce qui manque au style, la sobriété dans les figures et le pur langage du siècle précédent. Sismondi signale avec raison aux plus beaux endroits des taches fâcheuses, « une dot de douleur écrite sur le front de l'Italie, et des ennemis qui se fondent aux rayons de la beauté italienne ; » mais nul n'est impunément de son temps : Filicaja ne pouvait pas plus éviter ces fautes que la reine Christine n'y pas voir une raison de le comparer à Pétrarque, dont il n'a ni le génie ni le tour d'esprit. Quoi qu'il en soit, pour avoir senti avant d'écrire, pour avoir versé de chaudes larmes sur son infortunée patrie, Vincenzo Filicaja a mérité de tenir une place honorable au second rang.

Il ne faut pas s'étonner qu'en un temps où tout homme était possédé de la manie d'écrire en vers, sans objet et sans but, les savants, quand il leur prenait fantaisie d'être poëtes, parussent les plus substantiels de tous. C'est ainsi que Francesco Redi (1626-1697), si célèbre dans les sciences naturelles, ne songeant qu'à exprimer sa pensée, se préserve du faux esprit, et, sans trop s'éloigner de l'élégance, atteint au naturel. L'imagination manque à ses poésies lyriques ; mais dans le dithyrambe, où Politien, Chiabrera et Menzini l'avaient précédé, il les fait facilement oublier. Dans son *Bacchus en Toscane*, s'il amoindrit et défigure l'hymne bachique des anciens, au point de n'en faire qu'un long discours du Dieu arrêté sur les collines étrusques, ce n'est pas une invention vulgaire

que celle de cet ivrogne immortel se faisant verser par Ariane de fréquentes rasades des différents crus du pays, et discourant, pendant qu'il déguste ou qu'il boit, sur les sciences et la littérature. Ces discours sont fort décousus en apparence, mais Boileau y eût reconnu ce beau désordre qui est un effet de l'art. Dans chaque verre, Bacchus laisse un peu de sa raison, comme il paraît à son langage, jusqu'à ce que, succombant enfin à l'ivresse, il proclame roi des vins, le vin de Montepulciano, et s'endorme lourdement. Redi marque avec habileté cette gradation de la folie bachique, quoique en des termes trop nobles et trop abstraits, trop peu populaires surtout pour un Dieu de taverne. Le succès mérité de cet ouvrage en suscita de semblables, parmi lesquels on distingue celui où Magalotti, ayant sans doute beaucoup de temps à perdre, recherche quelle est l'odeur la plus agréable, et, après avoir passé en revue les plus belles fleurs, se décide gravement pour la fleur d'oranger.

Voilà pourtant ce que produisit de plus remarquable l'école qui prétendait, à l'exemple de Chiabrera, se séparer de Marini pour ne point faire divorce avec la raison. C'est peu assurément, mais de complaisants admirateurs n'en prodiguent pas moins à ces faibles poètes les plus hyperboliques éloges, soit par manque de mesure, soit pour mieux défendre leurs idoles contre les critiques des marinistes passionnés. On ne trouve plus alors cet universel accord dans la louange, qui fait la gloire, quand la foule ratifie un arrêt que les bons juges ont porté.

Quel temps pour la satire que celui où le caprice sert de règle, où les préférences personnelles sont la seule

loi du goût ! Mais, pour féconder une matière même aussi riche, il eût fallu quelque génie, et l'on en chercherait en vain la plus faible trace chez tous les satiriques de ce temps. Ils auraient dû, au moins, se préserver des défauts qu'ils attaquent ; ils s'y essayent sans y réussir ; ils prennent la plume moins par amour du bien que pour nuire à leurs ennemis et se venger eux-mêmes ; il semble, à les entendre, qu'ils offrent par leurs écrits un modèle de style, et par leur vie l'idéal de la vertu. Écrivains sans profondeur, parce qu'ils vivaient dans une société frivole ; pour la plupart, prêtres ou courtisans, parce que ces deux classes pouvaient seules se permettre quelques hardiesses, ils ont tous le même point de vue, ils manquent également d'ampleur et d'élévation, ils confondent la crudité avec l'énergie, ils ne voient dans la nature humaine que les travers de la surface, et ne songent pas même à pénétrer plus avant. Ni Luigi Adimari, qui attaque les femmes avec une élégance déclamatoire, ni monsignor Sergardi qui, sous le pseudonyme de Settano, se laisse aller aux plus basses injures, croyant en salir Gravina qu'il n'atteignait pas, ni Chiabrera lui-même, quoiqu'il se montre sévère aux prêtres, aux courtisans, aux femmes galantes, dans de brèves satires qu'il intitule *Sermoni*, pour mieux marquer son dessein d'imiter Horace, n'ont assez de mordant et de verve pour nous arrêter un instant. Il n'y a, au dix-septième siècle, que deux satiriques de quelque originalité.

L'un, Menzini, déjà cité parmi les lyriques, prit le fouet de la satire avec une indignation sincère, mais sous l'empire de sentiments trop personnels. Ce qui l'en ex-

cuse, c'est que ses ennemis sont ceux du progrès et du bien, surtout ces ambitieux jésuites qui gouvernaient l'imbécile Cosme III. Mal parler d'eux exposait le poète à leur vengeance; il s'enveloppait donc de formes obscures et presque prophétiques, souvent semblables aux tercets sibyllins de Dante et propres à décourager le lecteur; mais en général la langue est pure, l'expression précise, le vers bien construit. Menzini connaît l'art d'écrire, c'est un homme du métier.

Salvator Rosa (1615-1675), au contraire, n'appartient aux lettres que par ses satires. Il les écrivit moins suivant les règles que de génie, s'il eut du génie ailleurs que dans les arts du dessin. Les défauts qu'on reproche à ses vers sont ceux de sa peinture, et, si l'on peut dire, de sa personne. Vif et plein de feu, il semble improviser, et manque toutefois de naturel. Avec sa plume comme avec son pinceau et comme, au temps de Masaniello, avec l'escopette, il livre d'ardents combats, tantôt contre les marinistes, dont il reproduit en plus d'un endroit les impropriétés et les métaphores, tantôt contre le luxe ou les vices des grands, et surtout du clergé. Il ose pour la première fois tonner contre l'usage monstrueux qui peuplait de chanteurs, à peine dignes du nom d'hommes, les églises ainsi que les théâtres. La poésie, la peinture, la guerre, la musique considérées dans les ridicules et la servilité de ceux qui s'y livrent, l'envie et Babylone : tels sont les sujets des six satires auxquelles on voudrait qu'il en eût joint une septième pour flageller les pédants. Il eût peut-être appris à ne pas l'être lui-même, à éviter le vain étalage d'érudition qui le rend obscur, l'accumula-

tion des noms les plus inconnus de l'histoire grecque ou romaine, travers bizarre chez un poète ignorant, dont les invectives sans justesse, sans gradation, sans mesure, se succèdent au hasard comme de vains commérages, et font regretter cette discrète ironie qui est la convenance de la satire et qui en fait la distinction.

L'âpre et mordante verve de Juvénal ne put donc, pas plus que l'aimable enjouement d'Horace, renaître dans l'Italie moderne. La satire n'est plus que ce badinage plaisant jusqu'à la bouffonnerie où l'auteur rit de lui-même autant que des autres, et dont Berni avait donné le plus brillant modèle. S'y attacher, c'était la sagesse de l'esprit d'imitation ; chercher dans les mêmes voies une forme nouvelle, c'était mieux encore. Un ingénieux écrivain la trouva, et donna ainsi à cette période si pauvre l'œuvre la plus véritablement poétique qu'on y ait admirée. Il comprit, éclairé peut-être par le succès de *don Quichotte*, que tant d'épopées et de romanesques héros, succédant à ceux de l'Arioste et du Tasse, avaient fatigué l'attention publique, sans la payer de ses peines. Le plaisir que prenaient alors les Italiens à la lecture de l'*Énéide travestie*, œuvre médiocre de Lalli, montrait bien ce qu'il fallait oser pour répondre à cet instinct confus des jeunes générations. La satire, très-propre, par ses attaques directes et son indignation chaleureuse, à réformer les mœurs, échoue le plus souvent à faire sentir les défauts des œuvres littéraires : pour les rendre choquants, il n'y a pas de meilleur moyen que de les exagérer avec l'apparence du sérieux. Telle est l'idée première du poëme héroï-comique. Il n'était

point une nouveauté dans les lettres : sans remonter jusqu'à la *Batrachomyomachie*, Pulci, Lasca et Folengo, dans les deux siècles précédents, n'avaient embouché la trompette héroïque que dans le dessein d'exciter le rire aux dépens de leurs héros; mais introduire dans l'exposition d'un sujet sans importance, et même ridicule, les aventures interminables, les formes épiques, la mythologie merveilleuse, le style héroïque des poëmes romanesques empruntés aux cycles consacrés; écrire avec goût et au nom du goût dans un genre secondaire qui permettait tous les écarts; faire de cette plaisanterie prolongée le meilleur ouvrage et le plus digne de durer qu'ait produit l'Italie au dix-septième siècle, ce fut l'incontestable gloire d'Alexandre Tassoni (1565-1635).

C'était un noble Modenais; obligé pour faire, comme on dit, son chemin, de se pousser dans les cours et les académies, il n'eut à se louer ni des unes ni des autres. Familier d'abord du cardinal Ascanio Colonna, les malheurs de l'Italie, constamment dévastée par les étrangers, le rapprochèrent, vers l'âge de cinquante ans, du seul prince guerrier de cette époque amollie, du chef actif de cette petite maison de Savoie qui osait déclarer la guerre à l'Espagne. Pour seconder cette prise d'armes, Tassoni écrivit des philippiques, dont il nia plus tard, par prudence, la dangereuse paternité, et un opuscule intitulé : *Funérailles de la monarchie d'Espagne*. La précaution de l'anonyme n'était point superflue, car les ardeurs belliqueuses du duc de Savoie s'étaient épuisées en inutiles efforts; la paix faite, le joug du plus fort redevint plus dur

que jamais, et le publiciste se vit repoussé de toutes parts, comme le compromettant défenseur d'une cause perdue. Dans les académies, il avait pris la funeste coutume de ne rien penser, de ne rien dire comme les simples mortels, et de vouloir du nouveau à tout prix. L'académie des Humoristes, les sociétés romaines eurent beaucoup de part au livre qu'il publia sous le titre de *Pensieri*, seul rapport de ce bizarre ouvrage aux *Pensées* de Pascal. Celles de Tassoni, paradoxales jusqu'à l'absurde, soutiennent sans l'éclat de Rousseau, et avec aussi peu de conviction, l'inutilité ou le danger des lettres. Personne n'est épargné, ni Homère, ni Aristote, ni Pétrarque lui-même, ce qui parut alors le comble de l'audace. Aujourd'hui ces critiques et les *considerazioni* sur ce doux poète que Tassoni écrivit avec des exagérations fantasques et une choquante légèreté de ton, mais, au fond, avec une critique judicieuse et dans un style plein de verve, paraissent une preuve éclatante d'un jugement supérieur à celui du temps. Rien n'était plus sensé que de railler le superstitieux respect des anciens et des classiques de l'Italie, que de combattre la funeste introduction des mots étrangers et barbares, et tout ensemble l'étroit purisme qui, par un excès contraire, s'en tenait à ceux que les meilleurs écrivains avaient employés. Plus maître de son esprit et de sa plume, Tassoni aurait peut-être imposé ses opinions au plus grand nombre ; elles attestent du moins un bon sens dont ce critique donna, comme poète, une nouvelle preuve, en abandonnant dès les premiers vers une épopée dont l'Océan était le titre et l'Amérique découverte le sujet.

Déterminé à parodier la poésie héroïque, Tassoni eut dans l'exécution un bonheur qui ressemble au génie. C'en fut un éclair que d'emprunter sa matière à l'histoire, et d'en exhumer cette ridicule guerre qu'un seau de bois ravi, au treizième siècle, par les habitants de Modène et conservé dans le clocher de leur cathédrale, alluma entre eux et les Bolonais. Raconter en douze chants cette plaisante aventure, en observant les règles épiques dans toute leur sévérité, avec la pompe risible d'un style magnifique et soutenu, rendre ridicule le faux enthousiasme des poètes et l'étrange abus qu'on faisait de la mythologie : tel est le but que poursuit Tassoni et qu'avant Boileau il atteint avec la précision d'un auteur sûr de ce qu'il fait, comme de ce qu'il veut. On suppose aussi qu'il cherchait à faire honte aux hommes des guerres sanglantes qu'ils se livrent pour des motifs souvent si misérables; mais ce dessein surprendrait de la part d'un écrivain dont les pamphlets étaient un appel aux armes, outre que, dans le cours du poëme, on ne voit guère paraître l'apôtre de la paix. Ne cherchons donc, dans la *Secchia rapita*, pour ne pas lui donner plus d'importance qu'elle n'en a dans l'histoire des lettres, qu'une satire littéraire où divers traits d'une satire plus générale introduisent la variété.

Un des plus heureux est la scène où les Florentins perdent leurs bagages : les armoiries brodées en or qui brillaient sur l'enveloppe avaient excité la convoitise des ennemis : maîtres de ce butin, ils n'y trouvent que noisettes et figues sèches, plaisante raillerie des mœurs d'un peuple toujours prêt à dépenser pour paraître, mais

économe jusqu'à la parcimonie dans la vie de famille, à l'intérieur des maisons. Tassoni excelle surtout à railler les travers littéraires de son temps. Peut-être le baron de Culagne est-il un de ses ennemis peint au naturel et reconnaissable aux yeux des contemporains ; pour nous, c'est simplement un lettré, un mariniste, qui ne recule devant aucune métaphore, et qui les aime comme Don Quichotte aimait la chevalerie. L'abus des fables mythologiques nous paraît plus sensible et plus choquant par un adroit mélange avec les mœurs modernes. Jupiter fait sonner les cloches et tient à la main le bâton pastoral; Ganymède porte la queue de la robe divine; Hercule, capitaine des gardes, brandit sa massue, et marche en avant, « semblable à un de ces suisses ivrognes qui précèdent le pape aux jours de fête, et qui cassent bras et jambes à la canaille. » Quelle comique peinture que la cour de l'Olympe s'occupant des affaires de l'Italie ! et comment Voltaire a-t-il pu refuser à ce charmant poëme une gaieté véritable, une grâce originale, si ce n'est par un mouvement d'humeur contre Perrault, qui, ayant traduit Tassoni, se croyait tenu à le combler d'excessifs éloges ? Les descriptions sont ingénieuses, les scènes d'amour touchantes, les caractères habilement dessinés, à égale distance du sérieux et du burlesque, la langue correcte, le style élégant, le goût pur.

Le principal défaut serait la monotonie d'un récit où les combats se succèdent sans relâche, s'il n'était bien plus fâcheux pour le poète d'avoir manqué, par son exagération même, le but qu'il se proposait. S'il voulait que l'Olympe païen fît moins souvent invasion dans la poésie moderne, il

fallait du moins laisser à ces dieux leur place, qui était toute marquée dans les sujets empruntés à la vie antique; pour qu'on sentît mieux le ridicule, il y fallait moins insister soi-même, et, à l'exemple de Cervantes, abandonner au lecteur le soin de comprendre et d'achever la pensée de l'auteur. Les partisans de l'ancienne méthode se dirent calomniés et n'en furent que plus acharnés à s'y tenir, puisqu'on n'avait su les reprendre qu'en les dénaturant. On regrette enfin que Tassoni ait cherché, dans un temps reculé, des aventures héroï-comiques qu'il eût facilement trouvées plus près de lui, ou que, du moins, il n'y ait pas introduit plus d'allusions à son temps; mais peut-être, à cet égard, avait-il épuisé tout ce que permettait un pouvoir ombrageux, car on voit la cour de Rome, si tolérante sous Léon X, interdire au poète les mots chape, bâton pastoral, aspersoir, *Te Deum*, que son badinage eût profanés. Moins gêné par le despotisme, son esprit indépendant aurait sans doute attaqué les mœurs et la servilité publique avec le rare talent dont il fit preuve en raillant les excès de l'art classique et les mauvais écrits.

Il importe peu à sa gloire qu'il ait ou non précédé Bracciolini (1566-1645), dont l'*Olympe bafoué* (*Lo scherno degli Dei*) poursuit le même dessein. On a cru vider cette inutile querelle, en accordant à Bracciolini la priorité pour la publication imprimée, et à Tassoni pour la circulation en manuscrit. Il suffit de comparer les deux poëmes pour reconnaître que l'un mérite la durée et l'autre l'oubli. Mettre aux prises avec les paysans de la Toscane les dieux du paganisme et leur donner un

rôle ridicule, des paroles triviales, tout opposées au noble langage qu'ils tiennent dans Homère, c'était recourir à un contraste connu depuis longtemps ; se moquer de ces dieux, comme s'ils étaient des êtres réels et non des personnages fictifs de l'épopée moderne, c'était engager une bataille gagnée, recommencer sans esprit et sans à-propos Lucien dans une société chrétienne ; ne point faire grâce à la moindre de ces divinités vaincues, c'était s'imposer un plan immense que l'écrivain et le lecteur ne pourraient suivre sans ennui. L'*Olympe bafoué* est donc fatigant et obscur ; pour le juger estimable, il faut le comparer à *La vieille tour désolée* (*Il torracchione desolato*) de Paolo Minucci, et au *Malmantile reconquis* du peintre Lorenzo Lippi, loués tous deux pour la reproduction fidèle du langage florentin, tel que le parlait la populace. C'est un mérite que prise trop l'Académie de la Crusca, et qu'on peut réduire à sa valeur en disant que, pour être compris, même en Italie, Minucci et Lippi ont besoin d'un commentaire. Ce qui ajoute encore à la difficulté de les lire, c'est l'incroyable négligence de ces poètes, qui oublient de nous apprendre en quels temps et dans quels lieux s'est accomplie l'action dont ils font le fastidieux récit.

La comédie toucherait de bien près au poëme héroï-comique, s'il y avait une comédie italienne au dix-septième siècle. Mais que dire de Michel-Ange Buonarroti le jeune (1568-1646), neveu de l'homme illustre sans qui ce nom ne serait pas même prononcé ? Ce qu'on loue dans ce médiocre auteur, ce n'est point la force comique, dont il n'a pas même l'idée, c'est la perfection de ce

langage populaire où excellait Lippi, et qui fait contraste, dans la comédie rustique intitulée *la Tancia*, avec le faible style de Buonarroti, quand il veut s'élever aux termes plus choisis de la bonne comédie. Une autre pièce de lui, *la Fiera* (la foire), n'est qu'un immense ouvrage en cinq journées, chacune de cinq longs actes, sans compter cinq prologues ou intermèdes dépourvus de sel et d'intérêt. Allégoriques ou abstraits, les personnages, semblables à ceux de nos vieux conteurs, sont Fatigue, Commerce, Affaires, Sommeil, Oisiveté, Repos, Gain, Pauvreté, Industrie, Parcimonie, Mensonge, Gage, Change, etc. C'est un monde de gens de tout âge, de tout rang, de tout métier, c'est un chaos et non une œuvre d'art.

On en peut dire autant d'une comédie singulière, la *Révolte du Parnasse* de Scipion Errico (1592-1670), de Messine. La faiblesse de l'exécution ne doit pas nous rendre injustes pour une idée digne d'Aristophane, celle de mettre en scène et de tourner en ridicule les principaux poètes du temps, surtout Marini; mais dans cette composition étrange, Homère figure à côté de Dante, les auteurs païens coudoient ceux du quatorzième siècle et du seizième, dans un pêle-mêle qui exclut toute idée de travail et de génie. Le napolitain Porta lui-même (1545-1615), regardé généralement comme l'esprit le mieux doué du temps pour le théâtre, est passé par plusieurs sous silence, tant il est dépourvu de vérité dans les caractères, de précision dans le style, de correction dans la langue, qu'il abandonne à chaque instant pour le patois, tant il s'aide de Plaute, au lieu d'inventer, tant il confond la farce avec la comédie. C'est cette pénurie

de bons auteurs et de bons ouvrages qui a fait dire, non sans injustice pour ceux du siècle précédent, que la *commedia dell'arte* permet seule de connaître le génie comique des Italiens. On oublie trop qu'elle empruntait les scénarios à la comédie régulière, et que les meilleurs, ceux de Flaminio Scala, qu'on a imprimés, sont médiocrement dignes d'estime; mais il est trop vrai que la vie alors s'était retirée du théâtre pour ne paraître que sur les tréteaux.

La tragédie, quoiqu'elle n'eût pas, ainsi que la comédie sérieuse, à redouter cette indigne concurrence, n'est ni plus habile ni mieux partagée. Le *Soliman* de Prospero Bonarelli (1590-1659), l'*Aristodème* de Carlo des Dottori (1621-1688) furent loin de réaliser pour la versification, pour le style, et, comme on dit, pour la couleur locale, le progrès qu'y veulent voir des juges complaisants. Il n'y a plus de milieu entre une platitude insupportable et des élans lyriques déplacés au théâtre : ces deux extrêmes se retrouvent quelquefois jusque dans un même ouvrage. Les auteurs tragiques ne savent plus peindre les caractères et les mœurs avec cette vérité de second ordre qu'on obtient par l'étroite observation du réel, quand on manque d'idéal. Au lieu de reproduire la nature, ce que peut faire tout esprit médiocre, on ne sait qu'imiter les formes antiques, en les gâtant par le mauvais goût des modernes. La vraisemblance est sacrifiée au dessein de faire paraître des monstres, des chevaux, des combats de chars, en un mot, tout ce qui sert au plaisir des yeux. Seul le drame pastoral, qui peut, dans une certaine mesure, s'accommoder de cette pompe,

pouvait encore voir de beaux jours, si des poètes amollis et capricieux avaient su prendre la moindre part de son génie au Tasse ou de son talent à Guarini. Mais la *Philis à Scyros*, de Bonarelli, a tous les défauts de la pastorale, sans en avoir les qualités, et l'unique sorte de spectacle où l'on ne puisse constater la décadence, parce qu'il doit plus au machiniste qu'au poète, c'est l'opéra.

Ce gain des lettres, si c'en est un, ne saurait consoler des pertes cruelles qu'elles eurent à subir dans cette époque désastreuse. On pouvait craindre que ces pertes ne fussent définitives, et elles l'eussent été peut-être, sans cet heureux accroissement des relations de peuple à peuple qui les fit bientôt profiter tous des plus rares dons de chacun. La France, au moyen-âge, avait beaucoup donné à l'Italie, et, au seizième siècle, en avait reçu plus encore ; notre dette fut amplement payée, lorsque, au temps de Louis XIV, ayant pris de nos voisins le goût du beau, et des anciens le sentiment et l'art qui le produisent, nos pères ouvrirent cette période littéraire qui n'est point indigne du siècle de Périclès ou d'Auguste, et qui ne le cède que par l'imagination à celui de Dante ou de Léon X. En lisant nos chefs-d'œuvre, les Italiens, si bas qu'ils fussent tombés, s'aperçurent qu'ils s'étaient trompés de route, et revinrent sur leurs pas pour reprendre la trace du génie français. Alors commença pour eux une seconde renaissance, et, en reprenant des modèles sans cesser d'être eux-mêmes, ils revinrent à ces solides qualités de la pensée et du style, qui purent bientôt les consoler de cent cinquante années d'abaissement.

CHAPITRE XII

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

I. — LA PROSE.

L'Italie sous la domination espagnole. — Esprit du dix-huitième siècle. — Les princes et les ministres en Italie. — Influence des écrivains nouveaux de la France. — La critique littéraire : Gravina, Crescimbeni, Fontanini, Apostolo Zeno, Bettinelli, Gasparo Gozzi et les recueils périodiques. — Baretti, Cesarotti, Beccaria. — Premiers essais d'histoire littéraire. — Tiraboschi. — La critique d'érudition et d'histoire : Maffei.— Muratori.— L'histoire : Muratori.— Giannone. — Denina. — Pietro Verri. — Rosario di Gregorio. — La philosophie de l'histoire : Vico. —Les écrivains politiques : Alfieri. — Beccaria. — Filangieri. — Les œuvres d'imagination écrites en prose : Alessandro Verri. — Caractères de la prose italienne au dix-huitième siècle.

Si les auteurs français du dix-septième siècle relevèrent à la longue le goût de l'Italie, ils ne la pouvaient pénétrer de l'esprit moderne, puisqu'ils n'avaient su qu'exprimer en perfection les idées de l'ère qui finissait avec eux. Nul pays, cependant, n'avait plus besoin que l'Italie de rompre avec un odieux passé. Les princes indépendants ne méritaient guère moins d'être appelés vice-rois de l'Espagne que les mandataires de cette puissance qui portaient à Milan et à Naples ce titre abhorré. Le caractère facile des Italiens avait fait place à la roideur castillane, et leurs mœurs naturellement élégantes aux ridicules lois de l'étiquette. Tout n'était que fai-

blesse, puérilité, agitation stérile. Pise, Arezzo, Lucques, Pistoia, jadis rivales de Florence, s'étaient transformées en déserts. Venise et Gênes, si longtemps florissantes par le commerce, n'étaient plus que l'ombre d'elles-mêmes. Les Académies s'occupaient à « convertir les lances en fuseaux ; » la Crusca, par son intolérance, favorisait la multiplicité des dialectes et, sur les questions de langue, les funestes divisions auxquelles, en toutes choses, les Italiens n'étaient que trop portés. Dans les arts, la dextérité de la main avait remplacé les conceptions du génie, et ce malheureux peuple, comme endormi dans l'oisiveté d'une complète sujétion, ne savait plus agir et produire qu'à l'instigation et à l'imitation d'autrui. « Ce sont, disait Boccalini, d'habiles marchands que les Italiens en ce qui concerne leur servitude ; ils en trafiquent avec tant d'artifice qu'en s'accoutrant d'un haut-de-chausses à la sévillane, ils donnent à croire que les voilà devenus de bons Espagnols, comme ils se font prendre pour d'excellents Français, en se mettant au col une fraise de Cambrai. »

On a beau s'indigner contre la frivolité des mœurs au dix-huitième siècle, si elles sont plus relâchées qu'au siècle précédent, c'est qu'elles en viennent et qu'on ne rougit plus d'un mal dont on a l'habitude ; mais l'esprit se faisant en quelque sorte une vie à part, abandonne, à l'exemple des mystiques, le corps à ses instincts, et s'envole bien au delà, sur les ailes de la pensée. Jusqu'alors les grands hommes acquéraient moins la gloire pour eux-mêmes qu'ils n'en répandaient les rayons sur les trônes devant lesquels ils vivaient prosternés. Le vé-

ritable roi du dix-huitième siècle, ce n'est ni Louis XV, ni Joseph II, ni Frédéric de Prusse, ni Catherine de Russie, ni Marie-Thérèse, c'est Voltaire, dont la cour se compose de tous les hommes qui pensent en Europe et de tous les princes éclairés. Ceux-là mêmes qui le haïssent le redoutent et le flattent: Rome feint de voir dans *Mahomet* un hommage indirect au christianisme, et le cardinal Quirini traduit la *Henriade* en vers latins. Il serait ridicule de voir dans les correspondants couronnés de Voltaire les apôtres de l'affranchissement des peuples; mais on ne peut nier que plusieurs princes eussent alors l'intelligence de leur temps et de leurs intérêts : pour affermir leur autorité, ils croient devoir, loin de s'appuyer sur l'Église, lui résister ouvertement. Un humble duc de Parme soumet à la loi commune de l'impôt les prêtres de son duché, jusqu'alors exemptés, interdit au pape d'y donner des bénéfices à d'autres qu'à des Parmesans, supprime l'inquisition et se rit des foudres ecclésiastiques qui viennent le frapper. A Naples, Charles IV développe les études, ranime le commerce, embellit de monuments les principales villes de son royaume, découvre les trésors enfouis d'Herculanum et de Pompéï, forme enfin un musée incomparable en ce qui concerne l'archéologie et les arts des Romains. Ménager des deniers de son peuple et scrupuleux à l'excès, il donnait un exemple qui dut bien surprendre les autres princes, lorsque, en quittant l'Italie pour régner sur l'Espagne, il ne voulut point garder un anneau de fer trouvé dans les ruines de Pompéï et qu'il portait au doigt.

Dans le Milanais, Marie-Thérèse, succédant à l'Es-

pagne, relevait les malheureux sujets de l'avilissement où le joug espagnol les avait fait tomber. Joseph II, venu trop tôt pour le succès de ses desseins, faisait bénir la douceur de son gouvernement, et plaçait sur le trône de Toscane son frère Pierre-Léopold, qui y parut, après l'ombrageuse dévotion de Cosme III et l'imbécillité corrompue de Jean-Gaston, comme un envoyé du ciel. Cet Autrichien manqua d'énergie pour faire exécuter les lois qu'il décrétait, et pour maintenir aux protestants, malgré la cour de Rome, les droits du citoyen, qu'il leur avait accordés. A Rome même, Benoît XIV et Clément XIV luttent noblement contre les traditions d'un passé plus fort qu'eux, dominant encore parmi les prélats de leur entourage et dans le collége des cardinaux. Enfin le Piémont ne reste pas insensible à ce réveil du génie et du patriotisme italien. Dans ce pays tout militaire, où de rudes populations parlaient un patois presque français, Charles-Emmanuel avait assez le pressentiment des destinées de sa race pour décider que ses sujets s'exprimeraient désormais dans la langue des belles contrées dont il tenait la clef.

Partout, excepté à Rome, les ministres entrent dans les vues de leurs maîtres, au lieu de les rendre illusoires par une secrète opposition. « Ceux mêmes qui gouvernent, dit M. Villemain, s'ennuient presque de gouverner des hommes si paisibles ; ils sont fatigués de ce calme universel, ils cherchent à exciter au moins une sorte de mouvement des esprits. » Tanucci, principal ministre du roi de Naples, faisait oublier aux lettrés les persécutions passées, et confisquait au Saint-Siége les princi-

pautés de Bénévent et de Ponte-Corvo, en même temps que le ministre français Choiseul s'emparait d'Avignon. Firmian, gouverneur du Milanais, honorait son administration en réunissant dans l'université de Pavie, qu'il avait restaurée, des hommes tels que Spallanzani, Tissot et Volta, en ouvrant des musées, des bibliothèques, des laboratoires, en créant des chaires, en faisant traduire des livres français. Le marquis d'Ormia dans le Piémont et le comte de Richencourt en Toscane méritaient l'estime et la reconnaissance publique ; à Parme Dutillot, français d'origine, secondé par le théologien Cantoni et par le capucin Turchi, faisait de cette ville une petite Athènes, où venaient travailler à la gloire du jeune duc Ferdinand, des Français alors illustres, Condillac, Millot et Mably. Si tant d'hommes de bon vouloir et tant d'efforts intelligents ne développèrent pas aussi promptement l'esprit public en Italie qu'en France, c'est que le voisinage de Rome commandait plus de réserve, et que le patriotisme naissant des Italiens répugnait aux meilleures réformes, dès que des mains étrangères ou, comme ils disaient, barbares, les offraient ou les imposaient.

Seules les lettres françaises soumirent l'Italie à leur lente mais pénétrante action. Il ne s'agit pas uniquement de nos classiques du dix-septième siècle, dont les écrits pleins d'idées, dont le style simple, rapide et nerveux devaient frapper des imaginations vives que fatiguait, depuis cent ans, une littérature trop frivole et trop vide : il s'agit surtout de nos belliqueux auteurs de l'âge suivant, qui, ne trouvant plus, pour parler comme Labruyère, les

grands sujets défendus, n'étaient plus réduits « à se détourner sur de petites choses, qu'on relevait par la beauté du génie et du style. » Les uns et les autres furent bientôt imités comme on imitait jadis Boccace et Pétrarque, non-seulement dans les pensées, mais jusque dans les mots. De là naquirent une foule de gallicismes, plus ou moins étrangers au caractère propre de la langue italienne, et dont l'invasion fut énergiquement combattue par les disciples, nombreux encore, des écrivains châtiés des deux siècles précédents. Ainsi s'alluma une nouvelle guerre où les noms de néologistes et de puristes étaient échangés à titre d'injures, où les uns méprisaient l'art de bien dire, les autres l'art de penser. Des qualités qui devraient toujours être unies seront désormais séparées : rien n'était plus propre à perpétuer dans la prose l'infériorité séculaire des Italiens.

S'il fallait choisir, combien ne paraîtraient pas préférables à d'oiseux phraseurs, toujours occupés de mots et jamais d'idées, des hommes dont la libre raison dédaigne les opinions reçues, juge tout par elle-même, s'écarte des voies battues et pousse l'ardeur à s'en frayer de nouvelles jusqu'à la témérité ! A ce titre, il convient d'accorder quelque attention à des hommes qu'en Italie on bannit de l'histoire littéraire, sous prétexte que leur style laisse trop à désirer.

La critique, qui s'est développée surtout au dix-huitième siècle, a pourtant, si on la borne aux écrits purement littéraires, ses racines dans le siècle précédent. A ces deux époques appartiennent également, par la durée de leur vie, les premiers auteurs qui ont voulu dire leur

sentiment sur les choses de l'esprit, Tassoni et Gravina. On a vu combien Tassoni nuisit à des idées justes en elles-mêmes par l'exagération dont il ne sut pas se défendre en les exprimant. Vincenzo Gravina (1664-1718) eut plus d'autorité sur ses contemporains ; il méritait une confiance que la postérité même ne lui refuse pas. Il n'avait fait preuve ni de jugement ni de modestie, en plaçant ses drames à côté de ceux de Sophocle, et en se mettant au-dessus de tous les tragiques de son temps ; mais une profonde connaissance de l'antiquité, un vif sentiment des beautés de l'art avait poussé Gravina à s'essayer au théâtre ; ce sentiment, cette connaissance, font le prix de son *Discours sur l'Endymion de Guidi*, qui fut son premier essai critique, de sa *Ragione poetica*, où les Italiens voient le meilleur traité d'esthétique qu'on ait jusqu'à ce jour publié dans leur langue, et dont quelques erreurs ne font oublier ni la solide philosophie ni les formes aimables ; enfin de son *Traité de la tragédie*, qui peut encore être lu avec profit, parce que le culte des Grecs n'y ôte rien à l'indépendance et à la sagesse des jugements.

La même sévérité de goût ne distingue ni le P. Ceva, (1648-1736), qui apprit, en faisant valoir les œuvres du poète Lemene, à philosopher sur la poésie ; ni Crescimbeni, (1663-1728), dont l'ouvrage sur les beautés de la poésie italienne (*Storia della poesia volgare*) a été trop vanté, sauf toutefois par Baretti, qui appelle irrévérencieusement l'auteur, « cervelle moitié de bois, moitié de plomb, » ni Fontanini (1666-1736), moins connu pour son *Aminta défendu* que pour sa *Bibliothèque de l'Élo-*

quence italienne, ouvrage érudit, mais d'un jugement peu solide, et malheureusement aussi pour son zèle à dénoncer les écrivains, vivants ou morts, à la congrégation de l'index. Le seul critique supérieur à Gravina, dans la première moitié du siècle, c'est Apostolo Zeno (1668-1750), dont la grande autorité s'explique par l'art qu'il eut de prêcher d'exemple, sans fournir des armes contre lui, et de composer, selon les règles qu'il enseignait, des drames dignes d'attention et d'estime. Ses opinions littéraires s'imposèrent d'autant plus à ses contemporains, qu'au lieu de les concentrer dans de longs ouvrages, il les répétait chaque jour dans le *Journal des Lettrés*, feuille excellente et fort écoutée, qu'il publiait à Venise, avec Scipion Maffei. Généreux et bon autant qu'instruit et fin, comme nous le montrent ses lettres et ses autres écrits, Zeno encourageait les moindres talents, leur venait en aide en donnant de bonnes éditions de leurs œuvres, et y ajoutait des notes presque toujours plus précieuses que le texte même. Tel est le service qu'il rendit notamment à l'impudent et vil Fontanini.

Un jésuite, hôte de Voltaire à Ferney et partisan de la liberté d'examen, prit du malin vieillard l'idée de critiquer plaisamment les poètes, et de donner son sentiment sur toutes choses, sans nul souci des opinions reçues et du respect qu'on doit à la gloire. Saverio Bettinelli (1718-1808), adoptant les principes indépendants de Tassoni, combattit la manie de l'imitation, et les innombrables rimeurs toujours prêts à chanter l'ami qui entrait en ménage, la jeune fille qui prenait le voile, l'écolier qui subissait un examen. Lui-même, cependant, sacrifiant à

la mode qu'il condamnait, ne célébrait-il pas, un jour, les rats qu'une éruption du Vésuve avait chassés de leur trou ? Esprit éveillé, inflammable, mais sans profondeur et sans philosophie, il s'avançait à la légère, et, par amour-propre, s'obstinait dans ses erreurs. Mélange peu réfléchi de justes et d'excessives sévérités, sa critique réclamait des suppressions dans l'Arioste et le Tasse ; elle réduisait Bembo, Casa, Costanzo, Guidiccioni et tous les poètes du second ou du troisième ordre, durant le seizième siècle, à un petit volume de trois *canzoni* et de vingt sonnets. De l'*Aminta*, qu'auraient, dit-il, envié Athènes et Rome, il ne retranchait rien ; les beautés de cette pastorale lui en faisaient oublier les défauts. Moins indulgent pour le *Pastor fido*, il en voulait supprimer les indécences, les longueurs, et il conservait le reste comme un modèle d'imitation habile, mais à condition qu'on n'en ferait point de nouvelles, marque de goût dont il faudrait lui savoir gré, si, avec l'emportement d'un esprit sans mesure, il n'avait combattu le retour de ses contemporains à Dante, par d'injustes et vives attaques contre le plus grand des poètes italiens. Il outrage cette grande mémoire dans ses *Lettres de Virgile aux Arcadiens*, écrites d'un style où la facile abondance n'exclut pas la chaleur, et qui charmèrent les gens de cour et les dévots, opposés par ineptie à l'immortel poète du catholicisme fervent. L'exagération cependant parut si choquante, que Voltaire, peu suspect d'admiration pour la *Divine Comédie*, répondit à son fougueux correspondant, au Nestor des lettrés italiens, comme on l'a depuis appelé, « qu'une cinquantaine de vers de Dante, supérieurs à

son siècle, étaient préférables à tous les vermisseaux appelés sonnets qui naissent aujourd'hui dans l'Italie, de Milan jusqu'à Otrante. »

Ainsi Bettinelli ramenait presque Voltaire à Dante, et n'en détournait pas, malgré tant d'invectives, l'enthousiasme renaissant de ses concitoyens. Cet enthousiasme devint si général, qu'on vit s'y rallier les courtisans, aussi empressés devant le succès que devant les princes : Algarotti (1712-1764), un bel esprit de Venise, aussi renommé de son temps qu'il l'est peu du nôtre, et qui, jusque dans son principal ouvrage, *le Newtonianisme pour les dames*, indique assez la faible portée de son esprit, avait d'abord approuvé la guerre que Bettinelli faisait à Dante ; plus tard, il désavoua les traits qu'il avait lancés, et nia même, en voyant cette opinion vaincue, qu'il s'y fût jamais associé.

C'est un autre Vénitien d'un goût plus sûr et d'un esprit moins léger qui avait osé, le premier, signaler à l'attention des Italiens les beautés oubliées du plus grand de leurs poètes. Gasparo Gozzi (1713-1786), écrivain classique et pur autant qu'aucun autre de son temps, l'eût été plus encore, si les misères de la vie domestique ne l'eussent contraint à produire beaucoup, au lieu de laisser longtemps sur le métier ses ouvrages, à composer pour les libraires des avis, des préfaces, à traduire de longs écrits, l'*Histoire ecclésiastique* de Fleury, par exemple. « Affreux supplice, s'écrie l'infortuné merce-« naire, que de faire de son esprit métier et marchandise, « et de débiter sa cervelle à vil prix ! Si du moins il « m'était permis de me livrer à un travail moins ingrat

« que celui de traduire du français des œuvres obscures « et méprisables ! J'ai dans ma tête le plan d'un grand « ouvrage. Je voulais populariser dans notre langue les « chefs-d'œuvre des orateurs grecs et des latins. Mais « l'hirondelle peut-elle prendre un libre essor dans les « cieux, quand ses petits attendent au nid le bec béant et « le gosier vide ? »

Tel était son cas, en effet, et par sa faute. Passionné pour Pétrarque, il voulut l'imiter, non en faisant des vers, dont il n'avait pas le génie, mais en poursuivant de son amour une nouvelle Laure : ayant porté ses regards sur une certaine Luigia Bargalli, que les Arcadiens, poètes alors à la mode, appelaient dans leur prétentieux langage Irminde Parthénide, il se laissa entraîner par son cœur honnêtement bourgeois à la prendre pour femme, et le poétique désordre de cette bergère le ruina bientôt avec les cinq enfants qu'il en avait eus. Obligé de s'en séparer, désespéré de ses malheurs, il perdit la tête et se jeta de sa fenêtre dans l'eau du canal. Il n'en mourut pas, mais n'en fut pas plus heureux ; car, devenu veuf plus tard, et à l'heure même où l'on se recueille pour quitter ce monde, il fit une nouvelle folie en épousant une jeune Française, sous prétexte de reconnaissance, parce que, dans une maladie, elle l'avait soigné.

L'ouvrage dont l'Italie lui sait le plus de gré, c'est la *Défense de Dante*, qu'il mit en tête d'une nouvelle édition de la *Divine Comédie* (1758). Il suppose que les *Lettres de Virgile*, cette œuvre violente de Bettinelli, étant parvenue aux enfers, les ombres des poètes s'assemblent et proclament Dante, poète souverain, digne

de figurer parmi ceux dont, au quatrième chant de l'*Enfer*, il n'approche qu'avec tant de respect. Quel frappant contraste de ce style ironique et vif du critique vénitien, avec les pesantes déclamations du jésuite ! Si notre temps a plus profondément creusé la pensée de Dante, Gozzi en entrevit, le premier, le sens politique et profond. S'il fonda, pour l'expliquer au public et le lui rendre familier, l'académie des *Granelleschi*, qui tenta d'épurer le goût par des railleries grossières, c'est qu'il savait quelle autorité exerçaient encore ces réunions littéraires à cette époque et dans son pays.

Il usait, d'ailleurs, de tous les moyens de divulguer sa pensée, sans excepter les plus nouveaux. La mode s'établissait alors, en Italie comme en France, de préférer aux gros livres, lus d'un petit nombre de personnes, les recueils périodiques, dont la diffusion rapide compensait l'éphémère durée : pour quelques jours ils étaient dans toutes les mains et sans cesse ils se renouvelaient. En même temps que le *Journal des Lettrés*, on lisait, on goûtait les *Observations littéraires*, les *Nouvelles littéraires*, et surtout le *Café*, de Milan, où écrivaient les meilleurs esprits de cette ville, entre autres les deux frères Verri et Beccaria. L'*Observateur* de Gozzi, imité du *Spectateur* d'Addison, paraissait deux fois la semaine : pour corriger le goût et les mœurs, il évitait l'aridité des livres de morale, cachait les leçons sous les formes variées du dialogue, de la fable, de la nouvelle, du songe, de l'allégorie, de l'anecdote même, abordait les plus sérieux sujets dans un langage tout ensemble élégant et populaire, sobre de termes abs-

traits et de citations, remarquable par une pureté qui ne coûte rien à l'aisance, par un tour satirique et poli, par une verve qui ne se dément pas. Les lettres de Gozzi sont peut-être plus travaillées, parce qu'il les écrivait à loisir, ainsi que son *Monde moral*, autre recueil qu'il publiait non à jour fixe, mais suivant ses convenances, et où paraissent en action les passions personnifiées, dans une sorte de roman allégorique où il ne manqua pas d'introduire quelques dialogues de Lucien, qu'il avait traduits.

A son exemple, le piémontais Baretti (1716-1789) voulut être critique, mais sans en avoir le tempérament. Intolérant et obstiné, il remplaçait le sang-froid par la violence; écrivant par goût en français, en anglais et même en espagnol, il s'exprimait mal dans sa langue maternelle; contraint à travailler pour vivre, il n'avait pas le temps de se corriger. Ses lettres familières ont pourtant une vivacité qui les fait lire, et son recueil, *Le Fouet littéraire* (*Frusta letteraria*), par l'unité du sujet comme par la suite des idées, est plutôt un livre qu'un journal. Il le publiait à Venise, sous le bizarre pseudonyme d'Aristarque Egorgebœufs (*Scannabue*), y marquait un juste dédain pour les mauvais ouvrages et provoquait à répondre ceux qu'il attaquait. Par là il donnait du mouvement à la critique et contribuait à la relever en Italie, où il la montrait, non sans raison, fort inférieure à celle des Anglais et des Français. Il invitait en outre ses contemporains à ne prendre la parole ou la plume que pour exprimer dans les termes propres des idées nécessaires, au lieu de se plaire aux phrases sans pensées, aux riens magnifiquement ornés, salutaires con-

seils, en un temps où l'oracle des lettres était Crescimbeni. Baretti, cependant, doit être lu avec une circonspection extrême, car, en révisant les titres des auteurs anciens et des modernes, il manque souvent de discernement et de goût ; il attaque tel grand écrivain pour porter aux nues tel rimeur d'odes anacréontiques, tel compilateur d'almanachs. Il manque de savoir, s'arrête aux détails du style, au lieu d'aller au fond des choses, et dédaigne ce qu'il ne comprend pas. Il eût fait plus mal encore, si son père, homme de goût, ne l'eût, dans sa jeunesse, détourné du clinquant de Marini, en y opposant les vraies beautés de Berni.

D'un sens mieux rassis et plus sûr, Melchiorre Cesarotti (1730-1808) tiendrait peut-être le premier rang parmi les critiques italiens, s'il n'avait trop aimé les chefs-d'œuvre français. Il s'en était pénétré au point d'en introduire les termes, les idiotismes même, dans la langue italienne, lui ôtant ainsi, sous sa plume, tout caractère national. « Donnez aux mots de Cesarotti, disait Foscolo, une désinence française, sans en changer un seul de place, et vous aurez non-seulement du français, mais encore d'excellent français. » Sous les gallicismes du style et l'affectation qu'il condamnait sans pouvoir toujours s'en préserver lui-même, il eût été juste de reconnaître dans ce savant professeur de grec à l'Université de Padoue, une véritable supériorité pour le fond. Si, en traduisant Démosthène, il l'habillait trop au goût du dix-huitième siècle, il le comprenait du moins, il publiait un cours instructif de littérature grecque et jetait le plus solide fondement de sa renommée par un *Essai sur la*

philosophie des langues appliquée à la littérature italienne, où pour la première fois les lettres sont jugées par un philosophe. Les jugements sont d'une autorité incontestable, malgré les exagérations passagères de la polémique ; la discussion sur les matières de langue et de style prend une vie toute nouvelle dans cet ouvrage, et un savoir sans pédantisme s'y ajoute aux lumières d'une haute raison.

Ce n'est pas ainsi que parlaient des lettres les philosophes de profession, quand, oublieux de leur insuffisance dans l'art d'écrire, ils en voulaient dicter les règles. Qu'a gagné Beccaria à publier ses *Recherches sur le style*, si ce n'est de faire dire qu'il en parlait comme un aveugle parle des couleurs? «Le style consiste, suivant ce criminaliste peu compétent, dans les idées et les sentiments accessoires que tout discours ajoute aux principaux. La perfection du style est de communiquer un grand nombre d'idées sous un petit nombre de mots. Tous les hommes naissent également disposés par la nature à l'éloquence, à la poésie ; s'ils recevaient tous la même instruction, s'ils faisaient tous les mêmes exercices, tous raisonneraient, parleraient, écriraient également bien, soit en prose, soit en vers. » Ce développement du paradoxe d'Helvétius est plaisant sous la plume d'un écrivain qui vante la clarté en termes obscurs et le laconisme avec une intarissable diffusion.

Quand les moins compétents prodiguent ainsi leurs conseils sur l'art d'écrire, l'heure est venue des histoires littéraires. L'Italie en eut un grand nombre au dix-huitième siècle, les unes s'arrêtent aux limites d'une pro-

vince, comme l'*Histoire de la littérature vénitienne*, que Foscarini commença sans la pouvoir finir (1752), ou l'*Histoire de la littérature napolitaine*, par Signorelli; les autres n'embrassent qu'une branche des lettres ou des arts, Crescimbeni et le P. Quadrio la poésie, le P. Buonafede la philosophie ancienne et la moderne, Lanzi la peinture, Bettinelli la renaissance des lettres et des mœurs dans la Péninsule (*Résurrection de l'Italie*). Tous ces ouvrages sont utiles, aucun n'est un chef-d'œuvre : Lanzi manque d'idées générales, Bettinelli de profondeur, Crescimbeni de critique, Quadrio ne paraît estimable que si on le compare à Crescimbeni, et Buonafede cessa d'être admiré quand on sut que son livre, écrit avec vivacité, mais dans un esprit hostile à la philosophie, n'était que le travail refondu de l'allemand Brucker.

Le premier qui conçut le dessein d'une histoire générale des lettres italiennes fut Giacinto Gimma (1668-1735) dont l'*Italie littéraire*, étonnante, quand elle parut, par la hardiesse du plan, n'a ni l'étendue ni l'exactitude que réclamait un si vaste sujet. La *Bibliothèque de l'éloquence italienne*, œuvre de Fontanini, perdrait son prix si l'on en retranchait les notes d'Apostolo Zeno, car on ne sait ce qu'il faut blâmer le plus, dans cet ouvrage, de la méthode vicieuse ou de l'insuffisance du savoir; quant au *Dictionnaire des écrivains italiens*, il aurait pu être utile, si Mazzuchelli (1707-1765), qui en est l'auteur, n'en était resté, dans ces six gros volumes, à la troisième lettre de l'alphabet. Denina (1731-1813), dans ses *Discours* sur les vicissitudes de la littérature, sur les

progrès des lettres dans le nord de l'Allemagne et sur d'autres sujets du même genre, ne montre quelque exactitude qu'en parlant de la France et de l'Italie, et il écrit d'un style dont la justesse ne peut faire oublier la banalité. On ne se souviendrait plus de lui, sans les sarcasmes de Voltaire, qui le voulut punir d'avoir attaqué Montesquieu.

Une utilité manifeste fait seule pardonner le manque d'art. C'est à ce titre que mérite de vivre le grand ouvrage du jésuite Tiraboschi (1731-1794), dont l'infatigable patience mena pour la première fois à bonne fin une histoire littéraire de l'Italie (*Storia della letteratura italiana*). Il y fait connaître tous les écrivains de chaque genre, jusqu'au dix-septième siècle, qu'ils aient traité dans la langue latine ou dans l'italienne des lettres ou des sciences, de la jurisprudence ou de la médecine, de la théologie ou des arts. Tiraboschi aurait pu passer sous silence la civilisation de l'antique Rome, dont il dit trop ou trop peu ; il a de trop nombreuses et trop longues biographies, il ne s'étend pas assez sur l'analyse des ouvrages ; sa critique, s'il faut tout dire, n'est satisfaisante que lorsqu'il se borne aux matières du goût. Mais il excelle par l'exactitude dans le détail, il discute les points délicats avec tant de sagesse et de réserve, il nous apprend tant de choses, non-seulement sur les lettres, mais aussi sur les institutions qui s'y rapportent, sur les révolutions, soit politiques, soit littéraires qui en ont fait le progrès ou la décadence, il écrit avec une simplicité si limpide, qu'on ne songe pas à lui demander plus d'élégance, ni à chercher un meilleur guide que lui.

D'autres, vers le même temps, acquéraient une réputation égale, en appliquant la critique à l'histoire des peuples et aux travaux de l'érudition. Ce n'est pas que Scipion Maffei et Muratori négligeassent la critique littéraire : l'un avait fait remarquer quelques opuscules en ce genre, surtout son *Journal des lettrés ;* il avait même entrepris l'utile publication des principales tragédies du théâtre italien ; l'autre, par des traités *sur le bon goût* et *sur la parfaite poésie italienne*, avait tenté, non sans succès, de corriger les marinistes, de rendre les académies ridicules, enfin, de faire admettre contre le caprice, et même contre le génie, l'imprescriptible droit du jugement et du goût. Mais dans cette mêlée ils ont des égaux et des adversaires; c'est ailleurs que l'un et l'autre règnent sans rivaux.

Scipion Maffei, né à Vérone (1675), aurait obtenu, comme critique, une gloire plus éclatante, s'il n'eût appliqué son facile esprit à trop d'objets différents. Publiciste, éditeur, poète tragique, il vécut de la vie des camps et en rapporta un ouvrage sur la science chevaleresque, où, combattant l'iniquité du duel, il donne la définition du véritable honneur. Mais il ne produisit rien de plus considérable que sa *Vérone illustrée*, vaste étude sur tout ce qui concerne cette ville, l'histoire, les coutumes, les lettres, les arts, l'agriculture, la religion, la biographie des principaux citoyens. Maffei y mêle de savantes dissertations sur les curiosités de Vérone, et, à leur sujet, sur les antiquités dont elles offrent un modèle. Sa renommée d'érudit fut consacrée par le suffrage de la Société royale de Londres et de notre Académie des inscrip-

tions, qui tinrent à honneur de compter un tel homme parmi leurs membres, et le public lettré l'admira pour avoir écrit sur des matières peu attrayantes avec tant de méthode et d'un style si élégant.

Fort inférieur à cet égard, Antonio Muratori (1672-1750) se relève par la clarté philosophique et la solide érudition. Il était né au pays de Modène, et les jésuites, ses maîtres, l'avaient fait entrer dans les ordres. A l'âge de vingt-cinq ans, il publiait déjà les cinq volumes de ses *Anecdota latina et græca*, fruit d'une passion précoce, mais réfléchie, pour les anciens. Son idée de génie fut de comprendre que l'histoire, jusqu'alors écrite au hasard, devait être reprise par les fondements ; s'y consacrer tout entier fut l'honneur de sa vie. Il recueillit tous les écrivains originaux et ignorés des annales de l'Italie, dans les bibliothèques qu'on s'empressait de lui ouvrir ; il profita même des matériaux qu'Apostolo Zeno, qui les avait amassés pour un pareil dessein, abandonnait généreusement au docte et déjà renommé Muratori. Ainsi virent le jour les vingt-neuf volumes in-folio intitulés : *Rerum italicarum scriptores*, où sont contenus les principaux historiens de la Péninsule entre les années 500 et 1500 de l'ère chrétienne, monument capital, point de départ et d'appui désormais nécessaire à tous les historiens. Muratori leur voulut montrer l'emploi qu'on pouvait faire de ces annalistes obscurs ; en dix-huit ans il termina ses *Annales d'Italie*, quatorze volumes qui embrassent l'ensemble de cette vaste histoire jusqu'en l'année 1749, et qui seraient un chef-d'œuvre, si l'auteur n'y passait trop fréquemment d'une ville à l'autre, si le

style était à la hauteur de la critique et de l'érudition.

C'est peut-être pour faire au duc de Modène une cour innocente que Muratori, bibliothécaire de ce prince, publia ses *Antichità Estensi*, modèle excellent, surtout pour la méthode, de l'histoire de ces familles souveraines qui furent la gloire et tout ensemble le fléau de l'Italie. Les *Antiquitates medii ævi*, recueil de chartes, de diplômes, de chroniques, se rattachent à la collection des historiens, dont elles sont en quelque sorte les pièces justificatives ; elles donnent une idée du prix que Muratori mettait, non sans raison, aux moindres documents des temps passés. Jamais l'impartialité grave de l'historien ne s'était montrée, à ce point, libre de tout préjugé. Les Jésuites, cependant, accusèrent leur ancien disciple d'hérésie, mais d'une hérésie si difficile à définir, que, ne lui trouvant pas de nom dans l'histoire des sectes, ils l'appelèrent « muratorienne. » Sous la plupart des pontifes, cette condamnation, quoique peu raisonnable, eût été sans appel : Benoît XIV, qui régnait alors, déclara qu'il ne ferait point censurer, pour quelques propositions malsonnantes sur le pouvoir temporel de l'Église, un si savant homme, irréprochable sur tous les points de la discipline et du dogme chrétien.

C'était l'arrêt de la postérité, rendu par un contemporain. L'exemple de Muratori convertit tous les doctes à sa méthode et détermina, dans les études sérieuses, un mouvement plein d'ardeur. Il n'y eut pas un village en Italie, pas une pierre dans ces villages, pour peu qu'on y reconnût des traces d'antiquité, qui ne trouvassent de patients érudits, prêts à les étudier et à les décrire. On

s'attachait à réfuter les fables accréditées, on cherchait, on révisait les matériaux. C'est la tâche et l'honneur de ce temps. Ceux qui se piquent d'écrire l'histoire n'en ont pas le vrai style, ne savent pas exciter l'intérêt; les moins faibles sont encore les auteurs sans prétention et sans art qui mêlent leurs réflexions aux faits et la critique au récit.

La première place dans ce genre inférieur ne saurait être disputée à Pietro Giannone (1676-1748). Né pauvre et réduit, pour vivre, au métier de procureur, il copiait de sa main Cujas qu'il ne pouvait acheter. Quelques dissertations sur les origines du droit romain furent, dans cette période de gêne, le fruit de ses rares loisirs et le fondement de sa réputation. Plus tard, le gain d'un procès l'ayant mis dans l'aisance, il n'en profita guère que pour travailler selon ses goûts, et il y fit servir ses lectures premières, comme les connaissances spéciales de sa profession. Il avait formé le dessein d'une histoire politique de l'Italie, pour raconter non des guerres et des traités, tâche souvent accomplie, mais les vicissitudes de la civilisation sous les diverses dynasties, les lois de toute sorte et les institutions. C'était la partie jusqu'alors négligée; mais le cadre en était trop vaste pour un seul homme, et Giannone se borna sagement à l'*Histoire civile du royaume de Naples*, où il était né.

Dans les quarante livres dont ce grand ouvrage est composé, la multitude des faits qui s'y pressent pouvait engendrer la confusion. Giannone s'en défend de son mieux, en débutant par un récit historique qu'il emprunte aux précédents auteurs, car il ne prétend pas à

l'originalité dans le récit des faits ; puis, il l'abandonne pour en discuter les détails, avec une clarté qui lui tient lieu de méthode, mais qui, dans un art plus savant, n'en doit pas tenir lieu. On peut regretter encore que cet homme de loi devenu historien ait commis tant d'erreurs chronologiques, laissé dans l'ombre tant de parties importantes, combattu la puissance toute nouvelle des journaux, accordé exclusivement son attention à la société officielle, c'est-à-dire à l'État et à l'Église, et que, défenseur des princes, c'est-à-dire du pouvoir civil, il n'indique nulle part les droits des peuples, qu'entrevoyaient dès lors les vrais précurseurs de l'avenir. Mais c'est quelque chose d'avoir soutenu, aux portes de Rome, les droits du pouvoir civil contre ceux de l'Église. Si Charles VI, empereur d'Allemagne et roi de Naples, vit à bon droit dans Giannone un défenseur de la monarchie, le Saint-Siége ne le traita pas sans raison en ennemi, puisqu'il donnait des armes, aujourd'hui encore en usage, contre les prétentions temporelles de la papauté.

Une guerre véritable s'alluma entre les deux pouvoirs, au sujet de cet ouvrage et de l'auteur. C'était peu de l'excommunication envers ce dangereux novateur : on voulait encore le déclarer coupable pour crime d'hérésie. Charles VI fit relever Giannone des foudres romaines, lui donna une pension de mille florins, et chassa de Naples un jésuite qui, au nom du Saint-Siége, attaquait l'historien. Ce fut le malheur de ce dernier : il eut bientôt contre lui la redoutable compagnie de Jésus. En vain il s'enfuit à Vienne ; obligé d'en sortir, quand la couronne de Naples fut séparée de celle d'Allemagne, il se

retira à Genève, pour y terminer un ouvrage intitulé *Triregno*, , où il traitait, en trois livres, du règne terrestre, du règne céleste et du règne papal, sans ménagements, on peut le croire, pour le règne papal. On prêtait à Giannone les opinions des Calvinistes et des sacramentaires, et c'est néanmoins parce qu'il observait fidèlement la religion de ses aïeux, que ses ennemis purent s'emparer de lui par un odieux guet-apens. Ils l'entraînèrent, pour la communion de Pâques, dans un village catholique, sur la frontière savoyarde, et le roi de Sardaigne, maître de ces contrées, y fit saisir par ses soldats le trop confiant Giannone. Cet infortuné, jeté dans des cachots où il devait finir sa vie, n'obtint, comme Galilée, un repos précaire, qu'au prix d'une humiliante rétractation. Inutile vengeance qui ne tuait l'auteur qu'en faisant vivre un ouvrage où les défenseurs de l'unité italienne trouvent encore, de nos jours, dans la lutte qu'ils soutiennent contre le Saint-Siége, des raisons en faveur de leur cause et un aliment à leur passion !

Denina, que le temps où il vécut rapproche de Giannone, est loin d'avoir la même philosophie et la même indépendance, quoiqu'il y prétendît. Il était prêtre et professeur de belles-lettres ; il devint bibliothécaire de Napoléon, et n'en serait pas moins oublié, s'il n'eût écrit que ses traités littéraires ou ses ouvrages sur l'Allemagne. Il n'obtint la célébrité que par ses *Révolutions d'Italie*, travail qui parut alors un miracle d'érudition et de critique, quoiqu'il nous fasse sourire aujourd'hui par les faibles raisonnements d'une philosophie arriérée. Mais, tout d'abord, on fut frappé d'un écrit qui prenait l'Italie

au temps des Étrusques, passait ensuite aux Romains, pour examiner les causes de leur grandeur et de leur décadence, puis à l'invasion des barbares, au système féodal et canonique, aux républiques italiennes. Ces recherches paraissaient nécessaires, et c'est parce qu'elles touchaient à la politique qu'on leur décerna des louanges exagérées, plutôt que pour la gravité ornée du style ou pour quelques chapitres vraiment remarquables sur les sciences et les arts.

Cet esprit philosophique dont Denina tirait vanité sans l'avoir, Pietro Verri (1728-1797) l'a sans en tirer vanité dans une *Histoire de Milan*, à laquelle il n'a manqué qu'un meilleur style et une étude plus approfondie des sources véritables pour tenir un rang distingué parmi les bons écrits de ce temps. Verri, en effet, présente et relie avec art les faits importants; la pratique qu'il avait des affaires l'empêche de se perdre dans les abstractions, enfin il n'éprouve et n'exprime que des sentiments généreux, dignes d'un citoyen.

Ceux de Rosario de Gregorio (1753-1809), archéologue palermitain et savant historien de la Sicile, mériteraient la même louange s'il fallait voir le patriotisme dans l'amour passionné de l'île natale, de cette île enchantée qui a mis tant de siècles à sentir battre son cœur à l'unisson des Italiens. Pour traiter son sujet, qu'il prend à la domination grecque et qu'il conduit jusqu'à l'invasion des Normands, Rosario de Gregorio ne recula devant aucune étude; même la langue arabe, qui lui était nécessaire, ne le rebuta pas. A l'exemple de Giannone, mais avec plus d'exactitude dans le détail, plus de rigueur

dans le raisonnement, plus de clarté dans l'exposition, plus d'élégance dans le style, c'est l'histoire de la civilisation qu'il développe, et non celle des événements. Il avait fait de sa matière l'objet d'un enseignement public où toutes les puissances du monde étaient respectées à l'excès ; elles n'en prirent pas moins ombrage, et quand le professeur applaudi voulut étendre son auditoire en publiant ses leçons, il n'y fut autorisé que pour une partie, sous condition de supprimer une foule de mots jugés dangereux, entre autres celui de *notables*, où l'on voyait une allusion à l'assemblée qui ouvrit la révolution française. L'ouvrage, réduit et censuré, parut sous ce titre modeste : *Considérations sur l'histoire de la Sicile*.

Il manquait à tant d'estimables écrits sur l'histoire, cette nouveauté et cette profondeur de vues qui distinguent, au dix-neuvième siècle, les meilleurs historiens. Le précurseur de cette grande réforme vit pourtant le jour au dix-huitième, mais il fut méconnu de son temps, parce que son génie était du nôtre. Giambattista Vico (1668-1744), fils d'un libraire, était né à Naples, où il vécut obscur et malheureux. Après quarante années d'un enseignement laborieux et ingrat, il fut nommé historiographe royal au moment où une paralysie du cerveau ne lui permettait plus le travail. Ses enfants, vicieux ou infirmes, le tourmentèrent toute sa vie : payer leurs folies, subvenir aux besoins de sa famille, fut pour lui une inquiétude de tous les jours, car il obtenait avec peine que les émoluments de ses modestes emplois lui fussent comptés. La nécessité qui met les caractères à l'épreuve le trouva inférieur à lui-même. Pour ne pas déplaire

aux puissants de qui dépendait son existence, il se rend coupable de toutes les faiblesses : il avait écrit la défense de Grotius, il la déchire quand il s'aperçoit qu'il défend ou paraît défendre l'hérésie ; il loue, il flétrit les conspirateurs autrichiens de Naples, selon que leur parti est triomphant ou vaincu ; il fait l'éloge de ce Caraffa qui s'était chargé de tant d'atrocités en Hongrie, mais dont les ducats, donnés en salaire, aidèrent à marier la fille du panégyriste peu scrupuleux. Quel miracle qu'un homme ainsi troublé par l'infortune et bourrelé par sa conscience ait pu concevoir des pensées si nouvelles et les suivre avec une volonté si ferme, malgré les mille obstacles qui l'en détournaient !

Ce qu'il cherchait, c'était l'explication rationnelle du développement de l'humanité. Il s'était préparé par de solides lectures et par des travaux personnels. L'étude approfondie de Platon, de Tacite, de Bacon et de bien d'autres maîtres de la pensée humaine avait inspiré à Vico divers écrits où il expliquait le droit civil des Romains par les révolutions de leur gouvernement, où il découvrait dans les étymologies latines le sens des époques les plus reculées de l'histoire du Latium et de Rome. Ce Grotius qui rattache, comme dit M. Michelet, au droit universel la philosophie et la théologie, en les appuyant l'une et l'autre sur l'histoire des faits vrais ou fabuleux et sur celle des langues, aida Vico à débrouiller sa pensée, obscure encore pour lui-même. Il finit par la voir clairement, mais il ne parvint pas toujours à la faire comprendre aux autres : ses contemporains, tout occupés de décomposition et d'analyse, ne saisirent pas le sens

profond d'une vaste synthèse qui embrassait prématurément toutes les connaissances dont l'homme est l'objet. Nous-mêmes, quoique mieux disposés par le progrès du temps à comprendre ce qui échappait à nos pères, nous perdons aisément le fil conducteur dans ce dédale d'idées accessoires sur les langues, les religions, les poésies, les familles primitives, détails infinis dont Vico complique sans nécessité son dessein principal. La faiblesse du style, étonnante chez un professeur de belles-lettres, l'emploi de termes inconnus et bizarres, contribuent encore à l'obscurité générale de l'ouvrage.

Il faut cependant en donner une idée. Dans les *Principes de la science nouvelle,* Vico cherche à établir que l'histoire est éternellement conforme aux lois fondamentales de l'esprit humain. Ces lois, il convient de les découvrir, et l'on doit reconnaître, quand on a constaté qu'elles sont partout les mêmes, qu'il n'y a pas d'autre autorité irrécusable pour le savant. C'est grâce à elles qu'on peut comprendre l'homme, expliquer son histoire et remonter à Dieu. Or l'étude approfondie des langues nous met seule sur la trace de ces lois, et rien, par conséquent, n'est plus nécessaire, malgré les mépris de Descartes, que les patients travaux de l'érudition. C'est la gloire de Vico d'avoir signalé cette méthode des grandes recherches ; ce fut son écueil de n'avoir pas su assez pour l'appliquer dans toute sa rigueur. Il passe ainsi sous silence les grandes invasions qui mêlèrent un sang nouveau au sang vieilli des Européens ; il ne voit pas non plus quelle transformation les sociétés modernes ont subie par l'esprit féodal, par les croisades, par l'im-

primerie, par le progrès de l'industrie et du commerce, enfin par la découverte de l'Amérique et de ses mines d'or.

Mais, sans sortir du cercle trop étroit où il se meut, Vico remarque, sous les différences d'aspect, une conformité profonde dans la nature et la marche des nations : pour lui, l'homme est toujours le même, ainsi que la société. Il n'y a donc pas de peuple élu de Dieu, et tout ce qui est contraire au développement uniforme des peuples doit être rejeté comme faux. Par exemple, on ne saurait croire à l'existence des rois de Rome, car les sociétés humaines ayant trois âges, le théocratique, l'héroïque et le civilisé, la monarchie n'apparaît que dans cette troisième période. Cette loi, suivant Vico, étant invariable, il devenait possible de savoir si un peuple était dans sa période de progrès ou de décadence, de hâter, de prolonger l'une, et de rendre l'autre plus lente ou de la retarder.

Cette doctrine, qui parut si étrange, réduisait donc le rôle de l'homme en particulier pour augmenter celui des hommes en général ou de l'humanité. Celle-ci a une vie propre qu'on nous a trop souvent cachée sous des noms de personnes imaginaires, en qui se résumait le génie de leur époque ou de leur pays. Cent ans avant les hardiesses de l'Allemagne, Vico contestait Hercule, Homère et Romulus. Les héros qui trouvaient grâce devant ce scepticisme nouveau de l'historien servaient encore à caractériser leur temps, et s'il est vrai que la nature se montre successivement cruelle, sévère, bonne, délicate, dissolue, les hommes ont dû être féroces avec Polyphème,

superbes et magnanimes avec Achille, justes avec Aristide, valeureux avec Scipion, offrir, comme Alexandre et César, un triste mélange de grandes vertus et de grands vices, devenir enfin, au temps de Tibère, méchants avec réflexion.

C'est la raison, unique fondement de toute science, qui permet à Vico de connaître les hommes, c'est elle seule qui, par le consentement unanime, le mène à Dieu. Vico voit dans la providence de Dieu la seule cause de l'histoire, et dans le désir de réaliser les lois divines le grand mobile de l'humanité. Il se rattache sincèrement à la religion révélée, parce qu'il en trouve l'empire établi dans la conscience universelle, et il s'appelle lui-même le philosophe de l'autorité. Mais il l'entend à sa manière, et, tout catholique qu'il est, ou qu'il croit être, il tient le paganisme pour la première manifestation de l'esprit divin; enfin il fait tout découler, dans ce monde, des lois générales qui constituent l'essence divine, et non des volontés particulières de Dieu consignées dans les Livres saints.

Le lecteur qui parcourrait rapidement les *Principes de la science nouvelle*, y retrouverait avec peine ces idées qui en forment pourtant l'essence, tant elles y sont présentées avec peu d'ordre et de méthode, mêlées à des développements inutiles ou obscurs, exprimées enfin dans un langage que crée mal à propos l'auteur, au lieu de revêtir ses pensées neuves de termes consacrés par l'usage. Vico perdrait tout crédit, si l'on s'arrêtait aux graves défauts d'une composition qui, malgré des prétentions de géomètre, passe

constamment du point de vue le plus général aux détails les plus particuliers, et où l'on ne trouve pas trace de cet ordre qu'il nous veut faire admirer dans l'univers; si l'on prenait plaisir à relever des inventions étranges, sans nécessité dans l'ouvrage, les géants qui grandissent dans la boue, les premiers mariages qui se font par la peur du tonnerre, la race nègre qui provient de l'habitude de se teindre en noir; si l'on voulait enfin rechercher à combien d'erreurs s'expose quiconque veut traiter l'histoire en pur métaphysicien. Mais il faut voir dans ce grand esprit, capable d'une sombre poésie à ses heures, le spéculatif qui dédaignait la guerre de ses contemporains contre les puissances établies, parce qu'il en jugeait la défaite certaine. Vico devance l'avenir, entrevoit la plupart des idées qui ont, de nos jours, renouvelé l'histoire; il indique la féconde méthode qui demande la vérité aux langues et aux monuments; enfin, le premier entre tous les hommes, il reconnaît et démontre l'invariable conformité des faits historiques aux lois constitutives de l'esprit humain. Seuls les fils de la révolution française pouvaient comprendre et goûter le singulier et profond génie qui les avait devinés.

Les rares disciples qu'il eut de son temps ne saisirent que la partie extérieure de sa doctrine et la développèrent sans commander l'attention. Galiani, Galanti, cherchèrent à s'exprimer dans un langage intelligible; le savant Genovesi (1712-1769) porta dans ses *Méditations philosophiques* les prétentions surannées d'une autre époque à l'ampleur de la période; Domenico Cirillo, bon naturaliste, et Mario Pagano, dont on estimait le talent

en matière de législation et de politique, durent pourtant la meilleure part de leur renommée à l'honneur qui leur échut, quand tomba la République parthénopéenne, de mourir en citoyens.

Trois écrivains encore qu'on ne saurait ranger dans cette école, mais qui représentent à des degrés divers l'esprit du dix-huitième siècle, par l'indépendance de leur pensée, doivent trouver place dans cette rapide revue des prosateurs qui méritent un souvenir de l'historien.

Il suffira d'indiquer Alfieri. Nous le retrouverons ailleurs plus grand comme poète, mais on ne saurait dédaigner ses deux traités *Du prince et des lettres*, et *De la tyrannie*. On voit dans l'un de quel avantage il est pour l'écrivain de n'appartenir à personne, et dans l'autre à quel point le despotisme est haïssable, quoique ces deux thèses eussent gagné à être soutenues d'arguments plus philosophiques et plus rigoureux. Du moins un sentiment vrai remplit ces deux ouvrages d'éloquence et de vie, qualités qu'on retrouve encore dans celui où Alfieri, malgré trop de sécheresse dans le style, donne un modèle du genre biographique en racontant ses propres aventures et l'histoire de son âme, ainsi que l'avait fait Rousseau.

Le marquis de Beccaria, dont on a vu déjà les singulières doctrines sur l'art d'écrire, était de Milan et s'appelait César Bonesana (1738-1794). Après divers travaux sur les monnaies, sur les matières d'économie et de jurisprudence, il publia son livre *Des délits et des peines*, où il expose les principes du droit criminel. « Pour qu'une peine, dit-il, ne soit pas une violence de plusieurs contre un citoyen, elle doit être publique,

prompte, nécessaire, la moindre qui soit possible dans les circonstances données, proportionnée au délit et fixée par la loi. » Il demande l'abolition de la torture, l'institution du jury et de magistrats qui préviennent le crime pour n'avoir pas à le réprimer ; il doute, ce qu'aucun philosophe n'avait fait avant lui, que la peine de mort soit légitime, et, la supposant abolie, il retire au souverain le droit de faire grâce.

Ces idées choquèrent alors les puissants du monde, et ceux-là mêmes qui les approuvaient n'osèrent y applaudir. Beccaria fut accusé de voir dans l'égoïsme des familles et des castes la cause des mauvaises législations, d'élever des doutes sur le droit de propriété, qu'il ne croyait pas sans danger pour l'état social, et d'attaquer par de si mauvais arguments la tolérance religieuse qu'on voyait bien qu'il aurait préféré la soutenir. Cette manière d'en inspirer le goût n'était pas, cependant, une preuve de hardiesse, et il est certain que Beccaria tremblait devant l'inquisition. « Je me rappelais, dit-il, le sort de Machiavel, de Galilée, de Giannone ; j'ai voulu défendre l'humanité sans en être le martyr. »

Il y parvint, mais aux dépens de son livre, qui, loin d'être un chef-d'œuvre, manque en bien des endroits de jugement et presque partout d'originalité. C'est une mauvaise note pour un auteur de faire d'Helvétius l'égal de Montesquieu, surtout quand on se borne à développer le chapitre de ce dernier sur les lois criminelles, sans toucher aux principes et sans rien ajouter à ce que dit l'*Esprit des lois*. Le style a beau être chaleureux et logique, revêtir quelquefois les ornements de l'imagination, il est

déclamatoire par nature et obscur par prudence ; comment le pourrait-on comparer à celui de Montesquieu?

Pour comprendre l'éclatant succès de cet ouvrage, il faut se représenter l'état si choquant de la justice à cette époque, l'irrégularité des procès, les accusations secrètes, les empoisonnements arbitraires, les procédures clandestines, les interrogatoires frauduleux, l'art de former des preuves avec des éléments qui n'en sauraient fournir, de compter douze témoins récusables comme équivalant à deux dont le témoignage ne saurait être récusé, d'admettre que vingt actions, séparément innocentes, peuvent, étant réunies, faire un crime capital, d'employer la torture pour arracher des aveux sans valeur, de mal proportionner la peine au crime, tous ces usages monstrueux, en un mot, dont la conscience publique était dès longtemps révoltée. Quand cette voix généreuse s'éleva pour dire tout haut ce que chacun pensait tout bas, il ne vint à l'esprit de personne d'examiner si les principes étaient bien posés et les conséquences rigoureusement déduites. Des compatriotes de Montesquieu crurent qu'on pouvait, après lui, faire sur ce sujet une œuvre utile et nouvelle : Morellet traduisit Beccaria, Voltaire le commenta, et la postérité, qui le lit moins, depuis qu'ont triomphé ses idées, n'oubliera jamais le service qu'il a rendu.

Pour avoir exprimé quelques idées justes sur la *Science de la législation*, Gaetano Filangieri (1752-1788) n'obtiendra pas une faveur aussi durable. Benjamin Constant a réfuté sur plus d'un point l'ouvrage que ce jeune prince, enlevé par une mort prématurée, ne put achever.

Il descendait d'Angerio (d'où son nom *filii Angerii*), un des quarante Normands qui envahirent l'Italie au onzième siècle. Pour obéir à sa famille, le jeune Gaetano s'était fait avocat ; le bon sens du roi de Naples le fit ministre. Il eût mieux valu lui confier d'autres soins que celui des finances ; mais il était bien de donner une part dans les affaires à ce patricien studieux. Il y trouva le temps d'exposer, selon la méthode géométrique, ses vues sur la législation, sur l'économie politique, sur l'éducation, sur la propriété, sur la famille, sur les mœurs. Il faisait reposer la science sociale sur la conservation et la tranquillité ; il mettait tous les pouvoirs entre les mains du prince, ce qui paraissait un progrès dans l'Italie morcelée, affaiblie encore par les persistantes institutions du moyen-âge ; mais en attaquant avec plus de générosité que de force la juridiction des barons, le système féodal, le gouvernement anglais lui-même, comme faible et corrompu (critique étrange, de la part d'un Napolitain), il irrita les nobles, autant qu'il charma les peuples, par la témérité un peu irréfléchie de ses vingt-huit ans. « C'était, dit M. Villemain, un savant homme et en même temps un esprit plein de candeur, de vivacité et de grâce. La lecture de son livre est intéressante, amusante, instructive. On est involontairement séduit par l'utopie perpétuelle de cette jeune âme qui, du milieu de la ville de Naples, rêve ainsi une liberté, une justice, une force dans le droit des nations, une incorruptibilité dans les hommes, vraiment admirables. Ce sont les mille et une nuits de la politique. »

Il n'y a rien de moins fondé dans l'œuvre de Filangieri

que la prétention qu'il affecte d'être différent de Montesquieu, et de rechercher ce qu'on doit faire, au lieu de donner la raison de ce qu'on a fait. Comme les institutions de l'avenir doivent être contraires à celles qu'on blâme dans le passé, la *Science de la législation* ne pouvait qu'être tributaire de l'*Esprit des lois*, puisque Montesquieu, avant Filangieri, attaquait le passé pour indiquer l'avenir : il aurait fallu un génie du premier ordre pour entrevoir des réformes que n'eût pas indiquées l'expérience des siècles écoulés. Où Montesquieu raisonne avec cette profondeur qui nous étonne, Filangieri déclame, prend un ton théâtral et puéril, conduit le roi dans les prisons et le condamne à écouter l'interminable discours d'un prisonnier. Faible philosophe, l'auteur napolitain, quand il marche seul, erre un peu à l'aventure; il ne mérite alors de louanges que pour la candeur de son âme et la noblesse de ses intentions.

Le dix-huitième siècle abonde, non moins que le précédent, en écrits de tout genre, éloges, panégyriques, oraisons funèbres d'une rhétorique creuse, à laquelle n'échappait l'éloquence sacrée que pour retomber dans les subtilités d'une obscure théologie. On cite les noms aujourd'hui oubliés des pères Casini, Rossi, Granelli, Tornielli, Bassani, Venini, Trento, Pellegrini, Valsecchi, Turchi plus connu pour la part qu'il prit à la politique ; mais que faisaient tous ces prédicateurs? Ils combattaient les philosophes par l'invective, au lieu de chercher à les convaincre, et, dès que le discours touchait à la controverse, ils s'engageaient dans de telles subtilités que l'auditoire ne les entendait plus.

Restent quelques essais de littérature frivole, assez différents de la nouvelle et du poëme romanesque, ces deux genres préférés des Italiens. Ce sont les premiers ouvrages qui annoncent le roman en prose, appelé de nos jours à une vogue sans pareille, dans tous les pays. Le *Congrès de Cythère*, sorte de nouvelle satirique d'Algarotti contre les femmes, n'est pas, ainsi que le pensait Voltaire, « écrit avec une plume arrachée aux ailes de l'amour ; » mais la grâce et la finesse rendent agréable la lecture de ce court badinage. L'abbé Chiari, mauvais auteur au théâtre, a quelques romans moins faibles que ses comédies, quoique, dans les uns comme dans les autres, l'intérêt fasse défaut. Enfin, Alessandro Verri (1741-1816), frère de Pietro Verri, l'historien, surpasse tous ses contemporains dans l'art qu'il avait appris des Grecs, de conter en prose avec une élégante et substantielle simplicité. Énergique et ingénieux dans sa *Vie d'Érostrate*, agréable et délicat dans les *Aventures de Sapho*, il déploie, dans ses *Nuits romaines*, une imagination vigoureuse, il mêle avec bonheur la poésie à la philosophie et à l'histoire, il écrit d'un style ferme, quoique trop fleuri, où la richesse même paraît artificielle et recherchée.

Verri suppose qu'il entre en colloque avec les plus grands citoyens de la république romaine ; il n'est guère, dans les trois premières nuits, qu'un auditeur silencieux de leurs débats sur les lois, les mœurs et les annales de leur patrie ; il montre les Romains « illustres plutôt qu'heureux, oppresseurs par système, admirables par la fortune, généreux dans la méchanceté, héros dans

l'injustice, magnanimes dans l'atrocité. » Mais les trois dernières nuits font paraître l'écrivain servant de guide à ses interlocuteurs, à travers les ruines de l'ancienne Rome et les monuments de la nouvelle, ingénieux prétexte à des comparaisons intéressantes au sujet des institutions. Ici la fiction est soutenue par les connaissances de l'érudit, les digressions deviennent le principal, et les *Nuits romaines* n'ont pas plus la frivolité du roman qu'elle n'en ont l'intérêt.

C'est par de telles œuvres que la prose italienne se distingue, au dix-huitième siècle, de celle des siècles précédents. Le changement est aussi profond qu'inattendu. Soit que les pensées se pressent en foule dans des cerveaux naguère si vides, soit que la connaissance plus répandue des langues étrangères inspire, à quiconque tient une plume, le désir de s'approprier des expressions et des tours dont les Italiens sont d'ailleurs charmés, le style est aussi négligé qu'il était auparavant l'objet d'un soin assidu. Sismondi est bien sévère de ne trouver, à cette époque, aucun ouvrage qui mérite qu'on apprenne la langue italienne pour le lire dans le texte original; mais il est vrai que les traductions suffisent, à la rigueur, pour connaître les écrits de ce temps. Ils ne se recommandent, en effet, que par la pensée. Si le fatras des mots a disparu, la déclamation en tient la place, et on ne l'a pas justifiée quand on a dit qu'il n'y avait guère d'inconvénient à exagérer, dans l'expression, des idées qu'on ne pouvait suivre dans la pratique, puisque les gouvernements y étaient opposés. L'ancien régime en France n'était pas plus qu'en Italie favorable à la liberté,

et pourtant la prose s'est élevée chez nous, on peut le dire sans dénigrer nos poètes, au-dessus de la poésie. C'est au contraire la tendance du génie italien de donner un tour poétique à la pensée, ou plutôt, comme le prouvent ces improvisateurs innombrables, de l'exprimer en vers. La prose, cependant, peut repousser alors d'injustes dédains : si elle ne produisit que des ouvrages de circonstance, dictés par des intérêts passagers ou, du moins, satisfaits aujourd'hui, ces ouvrages défendent tous, sous des formes diverses, la cause désormais populaire de la justice et de l'humanité.

CHAPITRE XIII

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

V. — LA POÉSIE

Réforme poétique : l'Académie des Arcades. — Poètes arcadiens : Lemene. — Zappi. — Cotta. — Manfredi. — Frugoni et son école. — Poésie dantesque : Varano. — Poésie imitée d'Ossian et d'Homère : Cesarotti. — Les traductions. — La poésie didactique. — La poésie épique. — La poésie héroï-comique : Forteguerra. — La poésie satirique et l'apologue : Batacchi. — Passeroni. — *Les animaux parlants* de Casti. — *Le Jour* de Parini. — La poésie en dialecte : Meli.

Quoique la poésie nous ramène à des œuvres médiocres et à des succès ridicules, elle participe dans une certaine mesure à l'esprit de progrès qui poussait le dix-huitième siècle à secouer le joug du passé. Un petit nombre de gens sensés avaient combattu dès son apparition l'école de Marini. Par respect pour Pétrarque, sinon pour Dante, que ne pouvaient goûter des âmes énervées, l'Académie florentine, celle de la Crusca, celle des *Apatisti*, s'étaient élevées contre les novateurs; avec le temps, elles rallièrent la pluralité des Italiens. Ce fut moins un retour au bon goût qu'un effet de la lassitude et l'inévitable réaction qu'appelle tout excès. Cette fois la réaction fut heureuse : à ne point faire comme les marinistes, on ne risquait pas de faire plus mal : il est vrai que, dans

un si profond abaissement de l'esprit poétique, on ne fit pas beaucoup mieux.

En l'année 1690, dans cette ville de Rome où résidait l'Académie des Humoristes, principal soutien des doctrines poétiques de Marini, des poètes, des érudits venus de diverses provinces, se réunissaient sur une colline, et là, mollement étendus sur l'herbe, récitaient tour à tour des poésies légères qui contrastaient avec celles des favoris de la foule. Pour ce motif ou par une complaisance réciproque, de médiocres vers arrachaient à la champêtre assemblée des cris d'admiration. Guidi, Filicaja, Menzini, Gravina, Crescimbeni : tels étaient les lettrés qui donnaient à ce cénacle une certaine importance. Quelqu'un ayant dit, un jour, qu'ils avaient, par leurs vers et par le lieu où ils les débitaient, ressuscité l'Arcadie, l'idée vint à Crescimbeni de constituer une nouvelle académie, l'académie des Arcades ou Arcadiens.

L'Italie n'avait que trop d'institutions de ce genre, mais on n'imaginait pas d'autre forme pour toute réunion d'hommes lettrés. La reine Christine prêta son palais pour les séances, et Gravina rédigea dans la langue, dans le style de la loi des Douze Tables, les règlements de la docte société. Les membres, inscrits chacun sous un nom de pasteur grec, pouvaient appartenir aux deux sexes et devaient imiter, par les mœurs comme par le caractère des poésies, les Arcadiens primitifs. Jalouse de son indépendance, cette petite république ne voulut reconnaître ni protecteur terrestre, ni prince, ni préteur, ni président; par un lointain souvenir de Niccolò Capponi, de Savonarole, et de leur république chré-

tienne, elle proclama l'enfant Jésus chef de l'Arcadie.

La douce paix qu'un tel protecteur semblait promettre fit bientôt place à la guerre, par la rivalité de Gravina et de Crescimbeni. Celui-ci l'emporta, quoique inférieur par le goût et le savoir, grâce à l'appui des jésuites dont il revêtit finalement l'habit. Maître du champ de bataille, Crescimbeni se montra bien vite indigne de l'empire qu'il avait prétendu. Il ne sut ni enseigner à ses académiciens l'invention et la composition libre dans le cadre si étroit de l'ode pastorale ou pindarique, ni même, s'il ne commandait qu'à des imitateurs, leur proposer un modèle digne d'être imité. L'Arcadie se proposant pour but de combattre les marinistes, il fallait reprendre la voie de Pétrarque, qu'ils avaient abandonnée. Crescimbeni n'eut pasmême cette idée si simple ; il exhuma le napolitain Angelo di Costanzo, fit décider à l'unanimité des voix qu'à chaque réunion particulière on lirait sur ce poète une leçon, et lui-même, prêchant d'exemple, en fit quatre pour sa part.

Ces jeux d'enfants plurent bientôt à la nation entière. En dix années, les Arcades furent au nombre de six cents : hommes et femmes, nobles et roturiers, laïques et prêtres, moines et cardinaux, briguèrent l'honneur de défendre l'orthodoxie poétique dans les rangs de ces futiles réformateurs. Bientôt, il n'y eut pas une ville qui ne voulût posséder une colonie arcadienne, correspondant avec la société mère : en deux ans elle compta treize cents associés, treize cents bons poètes, suivant le goût du temps, car il fallait avoir fait ses preuves pour être admis. Dans le déluge d'églogues, d'idylles, d'odes anacréon-

tiques, de sonnets pastoraux dont ils inondèrent la Péninsule, ils s'appelaient Tircis, Ménalque, Mélibée, ils chantaient les Chloris et les Philis. C'est à ce prix qu'on obtenait ce qui passait alors pour la gloire; les plus importants ouvrages restaient inaperçus. Le dictateur Crescimbeni, pour conserver à la postérité tous ces riens, en publia le recueil, qu'il ne faut pas confondre avec son *Histoire de la poésie vulgaire*, et compléta cette collection fastueuse et vide en y joignant la biographie de ses confrères, sous le titre pompeux d'*Histoire des Arcades.*

C'était donc par un excès qu'on prétendait éviter l'autre. S'il fallait choisir entre les deux, au goût détestable des marinistes on devrait préférer la fadeur arcadique, qui ramena les esprits à la simplicité, aux vrais principes de l'art d'écrire; mais cette arme de guerre aurait dû être brisée au lendemain de la victoire, et l'Arcadie a duré; elle dure encore. Elle se réunissait, dans le principe, sept fois par an, en plein air; dès l'année 1726, elle s'assembla dans l'été, tous les jeudis, sur le mont Janicule, sous un bois de lauriers et de myrtes, qui fut appelé bois de Parrhasius, en hiver dans le *Serbatojo*, salle des archives, où l'on conservait les ouvrages lus et les portraits des principaux arcadiens. Pour les séances solennelles s'ouvrent encore aujourd'hui les portes du Capitole. La docte académie, comptant par olympiades, a un président élu pour quatre années et publie tous les mois un recueil, le *Giornale arcadico.*

Dans la nombreuse phalange dont se composa l'Arcadie, il faut signaler quelques poètes placés dans l'estime publique à côté des fondateurs. Francesco di Lemene

est, si l'on peut dire, un arcadien avant la lettre : il n'appartient que par les quatre dernières années de sa vie au dix-huitième siècle (1639-1704). Dans ses poésies pastorales, les meilleures qu'il ait faites, il décrit les jeux des enfants, des bergers, des nymphes, avec un talent réel, mais que déparent les défauts des deux écoles. Son esprit est affecté, son élégance fade, ses jeux de mots puérils, ses rapprochements bizarres et forcés. Il crut illustrer sa vieillesse en publiant un gros volume de poésies pieuses qu'il intitula *Dieu*, et où il passe en revue, dans un style savant, lourd, empesé, toutes les attributions divines, Dieu un, Dieu Trinité, Dieu Créateur, Dieu homme, Dieu fils de Marie, Dieu patient, Dieu triomphant. Ce sont les élévations vers les mystères d'un laïque dévot, vieilli, sans génie, peu raisonnable dans ses vers, quand il n'y est pas prosaïque, et oublieux des grâces fades qui l'avaient fait arcadien.

Il appartenait à l'époque héroïque où l'acharnement de la lutte donnait quelque force à l'Arcadie, en l'obligeant à l'unité; mais la défaite des marinistes ne tarda pas à diviser les vainqueurs : ils formèrent alors deux écoles, dont l'une resta fidèle à la simplicité étudiée de Virgile et de Sannazar, tandis que l'autre, bientôt fatiguée de ces bucoliques trop naturelles encore, revenait à la pastorale de convention qu'avaient illustrée le Tasse et Guarini.

A ce premier rameau de l'Arcadie déchirée appartient Felice Zappi (1667-1719), avocat que la jurisprudence n'enleva point à la poésie. Il y réussit au troisième rang; s'il ne s'éleva pas davantage, c'est moins

parce que la nature ne l'avait pas fait pour le premier, qu'à cause des défauts que le goût public imposait aux écrivains les mieux doués. Zappi sait surtout écrire en vers dans un style pur et gracieux qui désarme les critiques par la perfection du détail, et avec une imagination qui lui suggère parfois des sujets vraiment nouveaux, par exemple ce *Musée d'amour*, où l'amour même sert de guide au poète et lui montre les trophées des victoires dont s'enorgueillit ce Dieu malin, les deux épées qui percèrent le cœur de Pyrame et de Didon, la lampe d'Héro, les pommes d'Atalante, de Cydippe et de Pâris. Mais il y a dans ces églogues gracieuses, dans ces pures *canzone*, dans ces poétiques sonnets, trop d'esprit et trop peu d'âme : Zappi se flatte en vain d'atteindre au sommet de l'art par un badinage élégant.

Tel n'est pas le reproche qu'on peut faire à Giambattista Cotta (1668-1763), qui célébra, comme avait fait Lemene, Dieu et ses attributs avec plus de noblesse que de précision, et à Eustachio Manfredi (1674-1739), jurisconsulte, mathématicien, philosophe, et, par surcroît, poète, ou du moins jugé alors digne de ce nom. Dans ses *canzone*, dans ses sonnets, il unit, à en croire les critiques italiens, le nerf de Dante à l'élégance de Pétrarque ; mais à cette exagération toute méridionale il faut préférer la juste sévérité de Maffei : quoique contemporain, il ne loue Manfredi que de son intelligence claire et méthodique, et de son jugement sûr, c'est-à-dire des qualités qui distinguent le savant. Il y a de la correction dans les vers de Lazzarini, de la tendresse dans ceux de Rolli ; Savioli imite Anacréon avec grâce, mais

en abusant de la mythologie ; on loue enfin dans Minzoni la richesse des images, et, à cet égard, une certaine force d'invention.

Les Arcadiens qui rompirent avec l'esprit de leur académie prirent du moins exemple sur un talent d'un ordre plus élevé. Innocenzo Frugoni, né à Gênes (1692-1768), et forcé par sa famille, de revêtir l'habit monastique, s'en vengea plus tard en cultivant deux *vizietti*, comme il le dit lui-même, deux petits vices, l'amour et le jeu. Professeur de littérature à Brescia, à Bologne, à Gênes et à Rome, poète officiel et directeur des spectacles à Parme, d'abord pour la cour des Farnèses, puis pour celle des Bourbons, toujours prêt, par un effet de son facile esprit, à parler ou à écrire, il trouva dans les devoirs de sa charge un prétexte pour improviser des ouvrages qu'il aurait dû mieux travailler. C'étaient tantôt de courtes pièces de théâtre, tantôt des poésies de tout genre et de tout mètre, sur les naissances, les mariages, les anniversaires, les prises de voile, les examens d'écolier. Il n'avait pas besoin d'estimer ou d'admirer le personnage qu'il chantait ; loin d'attendre l'inspiration, il lui commandait. L'enthousiasme universel qu'inspiraient ces vers, où l'emphase et la manière remplaçaient la grâce et la chaleur, acheva de perdre le poète ; il s'enivra de son verbiage, il noya ses rares idées sous la richesse des ornements, il se complut au luxe inutile de ses intarissables descriptions. Jamais peut-être le gaspillage du talent ne fut plus digne de regrets. Frugoni ne touchait que par accident aux sujets les plus dignes de nos méditations : « il arrivait, en contemplant le matin son plafond, dit

M. Cantù, à méditer sur les causes du beau; mais il s'en laissait presque aussitôt distraire par le valet qui lui apportait son chocolat du matin. » Sentant le mal que l'esprit d'imitation faisait à l'Italie, il avait secoué le joug des anciens, et, sans porter celui des poètes primitifs et presque barbares, il s'essayait à en reproduire les naïves inspirations, dans un tour plus moderne et avec plus d'habileté. Il s'éloignait tout ensemble de Marini et de Chiabrera; il pouvait, en imitant encore, paraître, devenir même original. L'imagination et aussi l'énergie, qui reparurent enfin avec lui, caractérisent ses vers, remarquables par la richesse et l'abondance des images, par la justesse et la vigueur des épithètes, par la hardiesse des figures et le charme de l'harmonie. Les phrases sont d'une ampleur inusitée, et le vers *sciolto*, qu'aimait Frugoni, n'a ni chez le Tasse ni chez Annibal Caro autant de force ou de variété que chez lui.

On lui reproche d'emprunter ses métaphores et ses termes à la médecine, à la physique, à la chimie, aux mathématiques, et il est vrai qu'il abuse des sciences; mais la tendance était louable, puisque la poésie échappait ainsi au vague et se rattachait au réel. Un poëme où Frugoni caractérise les ouvrages de Condillac avec une poétique justesse, et loue, à ce sujet, la philosophie française en général, peut être rapproché d'une pièce de vers sur la colombe, qui passe pour le chef-d'œuvre du poète, et où il chante la naissance d'un fils dans la maison de San Vitale. On verrait, par la comparaison, que Frugoni, après avoir satisfait le goût frivole qui régnait encore par des vers sans portée, par soixante sonnets

contre l'avare Ciacco, tentait d'arracher la poésie aux mots pour la ramener aux choses et de montrer, dans des matières prosaïques, la source des plus poétiques inspirations. La méthode était nouvelle ou du moins renouvelée ; le malheur du brillant esprit qui la rendit populaire fut de s'en écarter trop souvent.

De nos jours, des attaques excessives ont succédé à l'excessif enthousiasme de ses contemporains. L'injustice est toujours regrettable ; mais aussi pourquoi, même avant d'avoir cessé de vivre, Frugoni avait-il son école? Sur ses pas marchèrent Algarotti, Bettinelli, Rezzonico, Imperiali qui partage avec Savioli le mérite d'exprimer la tendresse avec une langueur tout arcadienne, Fantoni qui traduisit Horace, Mazza, enfin, qui sut, à l'exemple du maître, traiter en vers pittoresques des sujets métaphysiques, montrant ainsi, dit un auteur italien, en quoi consiste la supériorité d'une langue qui sait colorer et peindre ce que les autres ne peuvent qu'esquisser.

C'en est assez sur les Arcades : ils sont nombreux comme l'était auparavant l'école de Marini ou celle de Pétrarque ; mais, s'ils ont continué de vivre alors qu'ils avaient cessé d'être utiles, il faut suivre le mouvement des esprits, qui se détournait d'eux.

Ce mouvement, comme déjà nous l'avons remarqué en parlant de la prose, est purement critique et pénètre la poésie même. Le besoin d'appui qui avait ramené les Arcadiens à Théocrite ou du moins à Virgile, et Frugoni aux poètes des temps barbares, donna au ferrarais Alfonso Varano (1705-1788) l'heureuse idée de se rattacher aux véritables maîtres du génie national.

Ce poète, déjà célèbre, dans le genre de Pétrarque, par des sonnets à une Laure imaginaire, et, dans celui des Arcadiens, par une églogue, *l'Enchantement*, qui passa pour un chef-d'œuvre, avait composé en outre de mauvaises tragédies dont on loue néanmoins le style et les chœurs; mais la postérité ne connaît de lui que ses *Visioni sacre e morali*, qui parurent neuves, quoique inspirées du *Paradis* de Dante, tant ce grand homme était oublié depuis cent cinquante ans. Dans l'excès de sa dévotion, Varano se proposait uniquement de soutenir contre Voltaire que la religion chrétienne n'exclut point la poésie, et il en crut trouver la preuve dans l'immortel poëme de Dante, où la foi chrétienne est relevée de si magnifiques couleurs. Au lieu de s'en inspirer librement, il imita sans naturel jusqu'aux rudesses et aux obscurités du modèle, qu'il rendit plus choquantes par la monotonie. Il importe peu qu'il ait ou non prouvé sa thèse: elle a rencontré dans Milton, dans Chateaubriand, de plus solides défenseurs. Varano a trop souvent recours aux phénomènes qu'ont dépeints les poètes de toutes les religions, le tonnerre, l'océan furieux, les tremblements de terre, la mer, quand il ne se perd pas dans les fictions de la mythologie catholique, anges exterminateurs, spectres et démons. Mais, pour suivre Dante, il renonça au genre gracieux qu'il avait d'abord cultivé; il rougit même du plaisir qu'il y avait pris; grâce au réveil des intelligences, qui rendait la virilité aux âmes, il fit voir aux Italiens que la poésie n'était pas réduite à chanter uniquement l'amour et à le noyer dans un déluge de mots, puisque chez Dante elle était sublime, et que chez

lui, le premier disciple de Dante, elle était encore pleine de force et de majesté. La leçon fut comprise et goûtée : on appela Varano l'unique ; Frugoni, un des chefs de la vieille école, adressait des compliments rimés à « Son Excellence le divin Alfonso Varano. » Ce succès inattendu suscita les *Lettres de Virgile* où Bettinelli attaquait Dante, et la préface victorieuse où Gasparo Gozzi, poète lui-même, le défendait.

Ni Varano ni Gozzi ne donnèrent cependant à leurs sectateurs l'art des vers dantesques, comme ils leur en avaient donné le goût. Sur ces hauteurs inaccessibles où l'aigle se pose, nul habitant des airs ne cherche à l'atteindre, tant ils en ont, du premier coup, senti l'impossibilité. Peut-être est-il bon, pour bien faire dans le médiocre, de tenir les yeux fixés sur le sublime ; mais Cesarotti jugea que, pour ôter tout crédit aux fadeurs arcadiennes, il fallait proposer aux poètes un modèle moins propre à les désespérer. Charmé lui-même des prétendues poésies d'Ossian, que Macpherson avait récemment publiées et qui séduisirent un peu plus tard le goût douteux de Napoléon, il eut l'idée de les traduire en vers italiens. Ses vers *sciolti*, c'était la mode, en ce temps-là, de n'en point faire d'autres, ont tous les défauts de la prose ; mais la nouveauté du tour, du sentiment et des images, le bruyant dépit des Arcadiens abandonnés, donnèrent à cette traduction peu classique une vogue qui entraîna Alfieri lui-même et qu'elle ne méritait pas. Rien n'était plus contraire au génie italien que ces vers nuageux et flottants, aussi différents des vers précis et nets où excelle l'imagination méridionale, que l'est l'ombre indécise,

dans les pays du Nord, de celle qui prend, aux régions lumineuses, des contours si arrêtés.

Le succès troubla le jugement de Cesarotti, et l'engagea à traiter Homère comme il avait fait Macpherson. Traduire le poète grec en supprimant ce qui paraissait inégalité, hardiesse ou redondance, en ajoutant où il semblait qu'il y eût des lacunes, en déplaçant maint passage, rendre le style plus pompeux et plus vibrant, les dieux plus nobles, les hommes plus raisonnables : telle fut la singulière entreprise sur laquelle Cesarotti pensait fonder à jamais sa réputation. Pour se défendre d'avance contre des attaques qu'il prévoyait, il composa en même temps une véritable et fort exacte traduction en prose, à laquelle il ajouta des discours préliminaires, de savantes pages de critique, les unes originales, les autres extraites d'auteurs étrangers, enfin des notes qu'il leur empruntait. Par surcroît de précaution, l'ouvrage en vers n'eut point pour titre *l'Iliade d'Homère*, mais *la Mort d'Hector :* rien ne conjura une tempête qu'il eût mieux valu ne pas soulever. Cesarotti eut beau dire qu'il avait voulu non point traduire l'*Iliade*, mais traiter dans le goût de son temps le même sujet qu'Homère, il eut beau affirmer que son dessein principal était de rendre la mythologie antique tout ensemble morale et raisonnable, il fut vaincu, et il devait l'être, car il avait « substitué la politesse à l'éloquence, l'étiquette à l'imagination et revêtu le colosse du justaucorps et de la perruque de son temps. » La religieuse admiration de tant de siècles ne permet pas de toucher aussi légèrement aux chefs-d'œuvre qu'elle a consacrés.

Ces tentatives téméraires n'en sont pas moins les plus frappantes productions de la poésie narrative au dix-huitième siècle. Les autres traductions restaient obscures ou ne pouvaient paraître, parce que d'ombrageux gouvernements y mettaient obstacle; quant aux poëmes originaux, ils avaient pour sujet les sciences: la difficulté vaincue est sans doute un mérite, mais elle ne saurait tenir lieu d'intérêt. Pourquoi Beverini traduisait-il Virgile après Annibal Caro et sans le faire oublier? Comment Cornelio Bentivoglio ne trouva-t-il pas une matière plus digne d'exercer sa muse que n'était la *Thébaïde* de Stace? Des deux traducteurs de Lucrèce, l'un, Alessandro Marchetti, qui a de la force et de l'harmonie, dut publier son ouvrage à Londres; l'autre, l'abbé Pastore, vit le sien supprimé par la cour de Rome, quoiqu'il y cût joint la réfutation des doctrines d'Épicure. Barotti put chanter sans encombre la physique et l'origine des fontaines, Mascheroni les règnes de la nature, Spolverini la culture du riz, et Batti les vers à soie, mais aucun d'eux ne parvint à la gloire: leur mérite, c'est la solidité des préceptes, l'ordre, la clarté de l'exposition; quant à la poésie, Spolverini et Batti eux-mêmes, quoique supérieurs aux poètes leurs contemporains, font regretter Vida et Alamanni.

L'épopée, plus malheureuse encore, malgré le grand nombre des rimeurs dont elle tentait la médiocrité, n'a guères, comme les poëmes didactiques, que le mérite de la difficulté vaincue. Les plus indulgents critiques osent à peine citer l'*Empire vengé*, d'Antonio Caraccio, où sont célébrés les princes de l'Europe occidentale qui se liguèrent, au moyen-âge, pour relever l'empire d'Orient. Le

dessein était manifeste d'imiter le Tasse : Caraccio n'en sait pourtant copier que le style ; c'est à l'Arioste, malgré la différence des genres, qu'il demande l'art d'inventer et de combiner les incidents.

Le prélat Forteguerra (1674-1736), s'il prend aussi le *Roland furieux* pour modèle, écrit du moins un poëme chevaleresque, œuvre conçue par hasard, rapidement exécutée et dont le temps était passé. Il ne s'agissait que de prouver à de jeunes enthousiastes de l'Arioste combien il était facile de faire une épopée héroï-comique, et, ce qui paraît plus surprenant, d'y réussir. Forteguerra n'y échoua pas complétement : c'est un triomphe qui fait honneur à son esprit. S'inspirant à la fois de Pulci, de l'Arioste, de Berni, de Tassoni, il fit de son *Ricciardetto*, comme il le disait, le dernier poëme du cycle carolingien ; il sut inventer une fable, des épisodes, des exploits bizarres auxquels personne n'avait pensé avant lui ; il mania avec agrément et naturel un fond plein d'exagérations et de disparates ; il fit « d'un beau désordre un effet de l'art, » et il tiendrait une place plus considérable dans l'histoire des lettres, si sa versification était moins lâche et moins traînante, s'il eût écrit d'un style moins négligé. Nous ne lui reprocherons pas des libertés d'expression et de pensée où il pouvait voir une des conditions du genre : il les désavoua en quelque sorte, par respect pour son rang et pour son habit, en ne permettant qu'après sa mort la publication de son poëme, sous le pseudonyme de Carteromacho, qui est la traduction grecque de son nom.

Au dix-huitième siècle, l'épopée, fidèle à l'esprit du

temps, dégénérait facilement en satire. Il en faut voir une dans le *Filet de Vulcain*, œuvre malicieuse de Domenico Batacchi, où, sous le voile transparent de la mythologie et sous les formes consacrées du poëme héroï-comique, se pressent les allusions aux mœurs de l'époque, de vives et justes attaques à la vanité des riches, à l'arrogance des puissants, à la galanterie des femmes, à la lâcheté des hommes, au vain bavardage des poètes, des érudits, des grammairiens.

C'était aussi la satire des mœurs, et surtout celle des femmes, que se proposait l'abbé Passeroni (1713-1802), quand il entreprit d'écrire en cinquante-un chants la *Vie de Cicéron*. L'orateur romain n'est qu'un prétexte, car il est encore au berceau à la fin du premier volume, et l'ouvrage n'en a que six. Cette invention surprenante réussit d'abord, parce que le but en paraissait moral; mais une satire si longue, dans le ton trivial de Lalli, de Caporali, de Fagiuoli, ne pouvait que fatiguer bientôt. « La mère de Cicéron, dit Passeroni, avait aux mamelles plus de lait que n'en a une vache, et Cicéron, du temps qu'il faisait ses études, engraissait comme un porc dans sa bauge. » Qui trouverait du charme ou de la finesse à d'aussi révoltantes grossièretés?

Dans l'apologue, genre aimé des Italiens, depuis qu'Alberti, au quinzième siècle, et plus tard Capaccio, Baldi, Crescimbeni, s'y étaient exercés, Passeroni obtint un succès de meilleur aloi, par l'imitation libre d'Ésope, de Phèdre, d'Aviénus. S'il est diffus, comme dans son grand poëme, il rachète ce défaut par l'entrain et l'ingénuité. Par là il l'emporte sur Gherardo del Rossi et sur Pignotti,

l'un plus naturel, l'autre plus ingénieux, sur le jésuite Roberti, dont l'invention, quoique réelle, est toujours maniérée, et sur l'abbé Bertola, qui a de la grâce et de la naïveté, dans ses imitations de Gessner. Tous ces fabulistes déparent leur versification harmonieuse ou facile par la trivialité ou l'affectation de leur langage, et surtout par le tort qu'ils ont de ne s'adresser qu'à une classe nécessairement restreinte de lecteurs, au lieu de tracer, comme font Lafontaine et Molière, des peintures vraiment humaines, où se puissent reconnaître toutes les conditions.

Supportables dans un ouvrage de peu d'étendue, ces défauts cessent de l'être si, par une fausse conception des genres, un auteur maladroit fait de l'apologue un long poëme. Telle fut l'erreur de Giambattista Casti (1703-1801). Il fit de la fable d'Ésope une épopée régulière, et il eût réussi peut-être auprès du commun des lecteurs, s'il avait connu l'art du style et moins prodigué les obscénités. Il était prêtre pourtant, mais les ordres, à cette époque, n'étaient point un obstacle à la liberté du langage ; Casti ne les avait reçus que pour racheter le vice originel de sa roture et s'ouvrir les portes des plus somptueux palais. Pour y être le bien venu, il s'en fit le conteur attitré, le poète, et y acquit de bonne heure une réputation. Déjà il avait abandonné l'Arcadie, berceau de son enfance poétique, mais trop langoureuse pour charmer longtemps son mordant esprit, et même l'école de Frugoni, dont il s'était montré le digne élève en adressant une centaine de sonnets à un créancier auquel il devait trois jules. Le bienveillant accueil qu'il avait reçu

à Rome ne l'empêcha point d'attaquer les mœurs, en même temps que les abus de l'Église. Sismondi s'étonne que dans un pays où les nouvelles de Boccace sont classiques et populaires, celles de Casti rencontrent tant de sévérité : c'est que l'obscène, dépourvu de la finesse qu'y savaient introduire les maîtres, ne donne que du dégoût ; c'est que le mot exact, substitué à la périphrase, fait la platitude de l'ordure ; c'est enfin que le progrès des mœurs, ou, si l'on veut, cette hypocrisie qui est encore un hommage à la vertu, rend désormais intolérable ce qu'on supportait autrefois. Jamais Boccace n'avait couru le danger d'être excommunié ; Casti n'y put échapper, il se sauva en Toscane, puis en Allemagne, et y devint, à la mort de Métastase, *poeta cesareo*, poète impérial. Joseph II applaudissait aux facéties que ce bouffon tonsuré débitait d'une voix nasillarde, et riait aux éclats d'un drame burlesque, parodie de la conjuration de Catilina, où l'on trouvait raillées, dans le ton de Berni, les vanteries et le bavardage de Cicéron.

Comment, après des succès de ce genre, Casti obtint-il d'être attaché à divers ambassadeurs? C'est à leur suite qu'il partit pour la Russie; il y séjourna assez longtemps pour obtenir la faveur de Catherine II, mais non pour en concevoir de la reconnaissance. Afin de plaire à son maître, quand éclata la guerre entre l'Autriche et la Russie, il composa un *poëme tartare,* vive satire d'une cour dont il avait reçu les bienfaits. Imprévoyant dans la bassesse, il ne songea pas que la paix pût être conclue ; elle le fut pourtant, et Joseph II fit à son ennemie de la veille le sacrifice d'exiler le poète insolent. Casti reçut l'assurance

que ses appointements lui seraient conservés ; mais avec une dignité qui surprend de sa part, il les refusa et mourut dans la pauvreté à Paris, laissant un renom de moralité douteuse, et tenu, malgré tant de flatteries aux puissants du monde, pour un des précurseurs de la révolution.

Un apologue en vingt-six chants lui valut ce bel éloge qu'il ne méritait pas. Cet ouvrage, le seul auquel on pense, quand on prononce le nom de Casti, n'est qu'une peinture des cours, faite par un homme qui les avait connues, et qui, cette fois, ne les ménage pas. Princes et ministres, courtisans et conseillers, dames d'honneur et chambellans posent tour à tour devant le poète et sont reconnaissables sous les traits des animaux. Casti suppose que les bêtes ont obtenu le don de la parole et il raconte leurs efforts pour s'établir en société. Elles constituent d'abord l'état monarchique et prennent pour roi Lion Ier, souverain débonnaire, dont le fils, Lion II, monte après lui sur le trône, pour le déshonorer par ses vices et sa cruauté. Entre ces deux règnes, dont l'opposition fait un contraste piquant, se place la régence de la Lionne, reine mère et douairière, qui contribue encore à l'agrément, à la variété du tableau. Les délibérations de l'assemblée générale sur le gouvernement le plus conforme aux intérêts de toutes les races d'animaux, la peinture fidèle de la galanterie des cours, de la vie diplomatique, militaire, révolutionnaire même dont Casti fait une curieuse parodie, montrent les mille vanités de la nature humaine, l'étalage mensonger des beaux sentiments, la secrète ambition des chefs d'armée ou de partis, l'intolérance des factions opposées, la bassesse

que cachent mal les plus hauts emplois. Dans ce poëme des *Animaux parlants*, chacun d'eux représente une condition sociale : le chien, le démagogue éloquent; l'ours, l'aristocrate insolent ou renfrogné. Rien ne serait plus propre à stimuler l'attention du lecteur, si elle n'était lassée par les développements excessifs de cet apologue, et rebutée soit par la négligence, l'incorrection, la diffusion du style, soit surtout par les plus dégoûtantes obscénités.

Voici enfin un véritable poète dont le nom n'aurait pas d'égal dans ce siècle, si Alfieri n'y occupait le premier rang. Giuseppe Parini (1729-1799), né dans une humble condition, élevé à Milan, au prix de grands sacrifices, prit les ordres pour avoir, comme Casti, accès dans les grandes familles, non, il est vrai, à titre de commensal et de parasite, mais dans la condition plus humble et plus honorable de précepteur des enfants. Enseigner était dès lors la plus naturelle ressource d'un jeune homme pauvre, jaloux de rendre à ses parents ce qu'ils avaient fait pour le tirer de la foule ignorante, et l'habit ecclésiastique était la première qualité pour remplir ces fonctions délicates : le savoir ne venait qu'en second lieu. Quelques poésies lyriques, publiées à l'âge de vingt-trois ans, ayant établi l'aptitude de Parini aux yeux des personnes dont il recherchait la confiance, il put observer de près les travers des gens riches et des nobles, qui joignent si souvent la morgue à l'ignorance et l'orgueil à l'ineptie. Son esprit sardonique et railleur en conçut l'idée de peindre cette noblesse, autrefois la force et la gloire de l'Italie, mais prosternée alors aux pieds

d'odieux despotes, dans une nullité hautaine qui fut pour lui, pendant des années, un supplice de tous les jours.

Parini hésita sur la forme qu'il donnerait au châtiment. Il s'exerçait à écrire en prose des dialogues, des lettres, des nouvelles où il déployait une facilité ingénieuse et une discrétion dans l'emploi des ornements qui montrait enfin un homme plus occupé des choses que des mots. Même dans ses poésies lyriques, dont le recueil offre des inégalités, il abandonne l'Apollon et les Muses des Arcades, il ose parler de politique et de morale, il s'efforce, en évitant les gallicismes, qu'on recherchait alors, de ramener la langue italienne à son propre génie. Quelques odes de Parini, la *Chute*, le *Péril*, le *Message*, ne le cèdent en beauté qu'à celles de Pétrarque, et ce poète même, inférieur par le tour moins philosophique de sa pensée, n'a pas d'accents plus mâles et plus majestueux.

Soit que Parini sentît combien ses vers l'emportaient sur sa prose, soit qu'il vît dans le rhythme et l'harmonie l'attrait de la difficulté vaincue et une séduction de plus pour le lecteur, c'est en vers qu'il résolut de flageller les grands ; il imagina de faire connaître leur vie par le simple récit d'une de leurs journées : n'était-ce pas les montrer toutes, avec leurs plaisirs invariables, leurs occupations stériles, leur oisiveté affairée? De là ce titre si simple et si expressif pour qui connaît l'ouvrage : *Le jour, ou les quatre parties du jour à la ville*. Un esprit moins fécond y eût trouvé la matière d'une satire et se fût placé auprès de Martelli, de Lami, de Signorelli,

d'Alfieri peut-être, qui en a composé d'énergiques; mais Parini conçut le dessein d'un long poëme, dont les quatre parties, le matin, le midi, le soir et la nuit, formant chacune un ouvrage complet, parurent séparément. Une année à peine après l'*Ossian* de Cesarotti, c'est-à dire dans le temps où cette poésie hardie et libre excitait l'enthousiasme, *Le matin*, modèle d'un genre pur et mâle, fit voir aux Italiens qu'un poète pouvait réussir encore, sans demander l'inspiration aux étrangers.

C'est peu d'une idée heureuse, si l'on n'y joint une parfaite ordonnance, et si l'on ne développe le sujet dans le ton qui convient. A cet égard, Parini, ennemi de toute exagération méridionale, doubla le prix de son ouvrage, en évitant l'invective, qui eût paru la marque d'un caractère mal fait et jaloux. Avec une apparence de sérieux qui fait sourire, quand on a pénétré le secret dessein de l'ouvrage, le poète se propose d'instruire un jeune noble des usages auxquels il doit se soumettre, des devoirs qu'il doit remplir pour être un parfait cavalier. Si ces devoirs sont puérils et ces usages ridicules, la faute en est aux patriciens qui s'y soumettent, non à l'historien fidèle qui se borne à en exprimer la loi. Une fine et subtile ironie sortant des choses mêmes plutôt que des mots employés pour les dire : tel est le caractère tout nouveau de cet écrit où Parini mord jusqu'au sang, comme disait Voltaire de l'abbé Guénée, quand il paraît baiser la main. Ces mille riens qu'il décrit, se distinguant par le brillant et l'élégance, permettent une étonnante variété de tons : la gravité succède à la finesse et la grâce à la majesté. D'heureux épisodes sont devenus

populaires en Italie, par exemple l'invention du trictrac ou celle du canapé, l'origine de l'inégalité sociale, la paix entre Hyménée et Cupidon. La mythologie même, quand elle paraît dans ce poëme, y est si heureusement amenée, qu'on ne songe pas à se demander comment elle trouve sa place dans la journée d'un jeune gentilhomme, tant de siècles après la ruine de l'Olympe et du monde païen.

La discrétion du langage, si remarquable dans les quatre parties du *Jour*, tourne au profit de la pensée et de la morale plus que ne ferait l'hyperbole, et nous inspire, sans amertume ni colère, le profond dégoût de la débauche, de l'oisiveté, de l'égoïsme, de la gloutonnerie, enfin de tous les vices qui hantent les palais. Tel est le caractère dominant de cette forme toute nouvelle, dont Parini n'a trouvé d'exemple ni dans la littérature italienne ni dans l'antiquité. Cet esprit délié sut en outre mettre au service de sa pensée tout ce qui pouvait la relever, l'ordonnance parfaite de l'ensemble et des détails, l'art de choisir les images, les figures et les mots, et d'imposer, par leur habile assemblage, le mépris de ce qu'il paraît louer, une versification où l'on peut bien condamner l'artifice de la période, des transpositions trop étudiées, le luxe des périphrases, l'excès d'une fastueuse élégance, mais qui, loin d'être vide, comme celle de tant d'autres poètes contemporains, exprime des pensées philosophiques, n'exclut pas les termes populaires et familiers, remplace la monotone sonorité qui plaisait aux oreilles par une diversité de ton à laquelle la négligence même paraît contribuer. Les Italiens louent en

outre Parini d'avoir renouvelé le vers *sciolto*, qui leur semble si difficile, en lui donnant l'harmonie imitative, la variété des rhythmes, les césures, les interruptions nécessaires. Frugoni, qui passait pour un maître dans cet art, s'avoua humblement vaincu. Ce que le commun des lecteurs doit priser davantage, c'est ce retour au naturel qui ne coûte rien à la poésie, en un temps où le blé n'était que le blond honneur des champs, et la barbe le sombre honneur du menton.

Juge sévère pour lui-même, Parini ne croyait avoir qu'ébauché la seconde moitié de son ouvrage, et il aurait remis, s'il n'avait auparavant cessé de vivre, le *Soir* et la *Nuit* sur le métier. Les meilleurs juges se demandent en quoi ces deux parties sont inférieures aux deux autres. Sans les distinguer entre elles, ils voient dans ce poëme, si remarquable par l'unité de la pensée et par le durable souvenir qu'il laisse dans l'esprit, un des ouvrages les plus achevés qu'ait produits l'heureux génie des Italiens.

Rien ne manqua au triomphe de Parini, pas même la colère des nobles, avertis par la risée publique de la cruelle satire que cachait mal la réserve de l'expression. Un certain duc de Belgiojoso, ayant cru se reconnaître dans un des portraits du *Matin*, fit bâtonner le poëte, qui en resta boiteux toute sa vie. Plus craintif, il n'eût pas osé passer outre : il publia courageusement les autres parties de son chef-d'œuvre, et n'eut point à s'en repentir, soit que la rumeur publique avertît les gentilshommes blessés de supporter avec plus de résignation une trop juste satire, soit que, par bassesse de courti-

sans, ils voulussent ménager un ennemi que protégeait Firmian, gouverneur du Milanais. Cet homme d'état applaudissait au dessein d'attaquer « l'oisiveté des grands ; » pour récompenser Parini de l'avoir si poétiquement exécuté, il le chargea d'abord de diriger la *Gazette officielle*, puis le nomma professeur de belles-lettres à l'école palatine, et d'éloquence au gymnase de Brera. Appelé plus tard par le général Bonaparte à présider la municipalité de Milan, il ne put conserver cet emploi, car il avait trop le sentiment de la dignité humaine pour se plier au pouvoir absolu, et surtout pour s'en faire l'instrument. Cet homme, d'un caractère doux mais de mœurs sévères, s'observait avec défiance et redoutait les faiblesses où l'on peut tomber plus que jamais dans les temps de révolution. « Sommes-nous, disait-il à ses amis, aussi honnêtes gens que nous l'étions hier ? » Ces scrupules d'une âme sincère et qui connaît la nature humaine défendent Parini contre l'accusation intéressée de n'avoir flétri les nobles que parce qu'il en était jaloux.

Ici devrait se terminer cette rapide revue des poètes italiens au dix-huitième siècle, s'il était possible de passer sous silence le sicilien Giovanni Meli (1740-1815). Il n'a écrit que dans le dialecte de l'île où il était né et, pour cette raison, il pourrait être exclu de l'histoire littéraire ; mais il est si supérieur aux poètes qu'un juste sentiment de défiance ou le désir d'un facile succès pousse à employer l'idiome de leur province, et même à la plupart de ceux dont les écrits firent en ce temps-là l'ornement de la langue commune, qu'il est devenu en quelque sorte un poète national. Son excuse de ne l'être pas tout

à fait, c'est l'isolement volontaire, autant que naturel, où vivaient les Siciliens, et qui a fait de leurs rivages une frontière infranchissable à leurs écrits ; c'est surtout la croyance peu fondée, que Meli partageait avec tous les lettrés de ce pays, qu'il y a une différence profonde du dialecte sicilien à celui de la Toscane, dont il est au contraire le moins éloigné de tous. Meli était un de ces abbés du dix-huitième siècle qui prenaient l'habit ecclésiastique sans recevoir les ordres, pour avoir les avantages de l'un sans les entraves et les inconvénients des autres. N'ayant que l'ambition de vivre en bon épicurien et d'exceller dans son art, il fut heureux, et, quoique professeur de chimie, véritablement poète. Il n'avait pas vingt ans quand il publia un poëme bernesque, la *Fée galante,* trop admiré des Siciliens. Un second ouvrage, intitulé *Don Quichotte*, où il prétendait prêter au héros de la Manche des aventures « négligées par Cervantes, » n'eut d'autre effet que de provoquer un parallèle dangereux pour l'imprudent imitateur. Le meilleur de ses ouvrages, c'est l'*Origine du monde*, composition satirique et forte où il raille tout ce que les hommes pensent sur le grand problème de la création. Jupiter délibère avec les divinités de l'Olympe sur le moyen de créer l'univers : n'imaginant rien de mieux, il se fait arracher les membres, qui deviennent les diverses parties de la terre. La tête du Dieu forme la Sicile, ingénieuse et naturelle flatterie du poète à son pays.

On pourrait citer encore de Meli un grand nombre d'odes pindariques, de satires, de fables, d'élégies ; mais ce qui l'a mis au premier rang, ce sont ses églogues, ses

pastorales, enfin ses odes imitées d'Anacréon. Sans connaître le grec, par la seule inspiration de son génie et des splendeurs de la nature, il se rapproche plus qu'aucun autre moderne de ce poète, ainsi que de Théocrite, qui avait vécu et chanté aux mêmes lieux. Meli les décrit avec fidélité et met dans la bouche de ses personnages, marins, pêcheurs, ou bergers, le langage de leur état, fort différent de celui qu'ils parlent dans les pastorales raffinées du Tasse et de Guarini. Plein d'idées et de philosophie, ne se permettant pas dans ses vers la plus légère négligence ou la moindre obscénité, vif, animé, sensible, il est surtout admirable par le naturel, qui, en Sicile, faisait défaut aux lettrés, fanatiques de l'Arcadie, aussi bien qu'aux nobles, parmi lesquels il vivait. Ses poésies érotiques sont devenues populaires : on les chante encore aujourd'hui avec le doux accompagnement de la guitare.

Quel dommage pour le poète, et pour tant d'amis de la poésie, qui ne peuvent le lire, qu'il n'ait pas enrichi la langue générale de son pays de ces petits chefs-d'œuvre intitulés *La lèvre* (*Lu Labbru*), *Le sein* (*Lu pettu*), au lieu de les réserver à un petit nombre de Siciliens familiers avec toutes les finesses de leur dialecte provincial ! Meli y trouve tant de charme et les rend avec un bonheur si particulier, que, même dans le souple idiome de l'Arioste et du Tasse, si voisin du dialecte de la Sicile, il ne saurait être traduit. Il n'en est peut-être que plus parfait, puisque dans notre langue, la mieux connue de toutes celles qu'on parle en Europe, nos écrivains les plus exquis se refusent à toute traduc-

tion, parce que leur originalité trompe le jugement et le goût des étrangers; mais la renommée de Meli demeurera toujours restreinte et, pour ainsi dire, de confiance, fort au-dessous de son talent. Si, après avoir conquis le suffrage de ses amis et de ses voisins, il eût cherché la gloire dans la voie commune, et tenté de donner à l'Italie un grand écrivain de plus, qui peut dire s'il y eût réussi? Beaucoup d'autres ont fait cette tentative : ils y ont échoué, et, par là, ils ont donné leur mesure. Meli, plus prudent, s'épargna cet amer regret, et, si l'on ne peut dire qu'il soit plus grand, pour ne s'être pas aventuré, on doit du moins le louer d'une réserve qui atteste la sagesse de son esprit.

CHAPITRE XIV

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

III. — LE THÉATRE.

L'opéra : Apostolo Zeno. — Métastase : sa poétique. — Ses défauts. — Ses qualités. — Opinion des contemporains sur Métastase. — Ses imitateurs. — La comédie. — Premières tentatives de réforme : imitation du théâtre français. — Martelli. — Maffei. — Gigli. — Fagiuoli. — Chiari. — Retour vers le théâtre national : efforts de Riccoboni. — Goldoni : son caractère. — Ses défauts. — Ses qualités d'observateur. — Comédies de caractère. — Comédies d'intrigue. — Goldoni en France. — Carlo Gozzi : Son système, ses féeries. — La tragédie : La *Mérope* de Maffei. — Conti. — Alfieri : ses premiers travaux. — Ses théories dramatiques. — Défauts et qualités de ses tragédies. — Ses comédies.

C'est surtout au théâtre qu'est sensible, durant le dix-huitième siècle, la seconde renaissance des lettres italiennes. Auparavant, le drame en musique se soutenait presque seul et subissait lui-même l'universelle décadence ; le poëme ne servait plus que de prétexte au plaisir des oreilles et des yeux, en un temps où l'art des sons n'avait pas atteint cette perfection surprenante qui excuse de nos jours l'humilité des poètes d'opéra. Une conduite extravagante, une intrigue impossible, des accidents étranges, des caractères mal tracés, des passions forcées, des vers barbares, un mélange de naturel et de surnaturel, de plaisant et de grave, de farce et de tragé-

die : tel était le mélodrame, pour donner à ce mot son vrai sens, à la veille du jour où il allait atteindre, par la juste proportion de ses deux éléments et par les heureux dons d'un talent merveilleusement propre à ce genre, un éclat sans lendemain.

Déjà quelques efforts pour revenir au bon goût avaient été faits par Silvio Stampiglia, qui ne sut pas toutefois trouver l'intérêt dans des sujets exclusivement empruntés à l'histoire grecque ou romaine, et par son successeur, l'excellent Apostolo Zeno. Ce critique, cet historiographe de la cour à Vienne, ce poète impérial n'était qu'un homme de sens qui trouvait le noble et l'élevé plus naturellement que le poétique, et dont le sérieux esprit aurait dû respecter mieux l'histoire dans ses ouvrages. Toute sa raison le défendit mal contre l'excès d'une réaction nécessaire ; on donnait trop à la musique, il donna trop au poëme, et fit de l'opéra une tragédie. Ses principales pièces méritent ce nom par les événements qu'elles produisent à la scène et par leurs titres mêmes. *Iphigénie*, *Thémistocle*, *Andromaque*, *Mérope*, *Joseph*, *Nitocris*, *Sisara*, *Daniel*, *Ézéchias*, *Papirius*, *Fabricius*, *Mithridate*, appartiennent au genre tragique, comme l'entendaient les Italiens, et reproduisent tous les défauts connus, la longueur des scènes, la multiplicité des incidents, la sécheresse des sentiments, la fréquente dureté des vers. Le principal mérite de ces drames, c'est la simplicité d'un style exempt de toute enflure et dont le ton s'élève bien au-dessus des farces grossières dont on prétendait alors égayer l'opéra.

Quand Apostolo Zeno voulut fuir l'air humide et froid

de Vienne pour terminer ses jours sous le beau ciel de l'Italie, il indiqua pour son successeur Pietro Trapassi (1698-1782). Sa famille le destinait à être orfévre ; mais dès son enfance il improvisait des vers et donnait volontiers au public le spectacle de son talent. Charmé d'une facilité si gracieuse, Gravina s'attacha le jeune poète, le nourrit de fortes études, lui fit changer son nom prosaïque en celui de Métastase, qui en est la traduction grecque, et lui légua une fortune modeste sans doute, mais suffisante pour garantir du besoin tout homme sage qui ne l'eût pas follement dissipée.

Réduit bientôt, par ses prodigalités, à vivre de son travail, Métastase quitta Rome pour Naples, où les splendeurs de la cour lui faisaient concevoir des espérances. Un drame musical lui fut, en effet, commandé : pour la fête de l'impératrice, femme du triste empereur Charles VI, il composa ses *Jardins des Hespérides* (*Orti Esperidi*), dont le succès décida doublement de sa destinée : il s'engagea sans retour dans la voie où il avait recueilli de flatteurs applaudissements, et la célèbre Marianna Bulgarelli, heureuse d'avoir chanté pour la première fois un rôle vraiment poétique, comme était celui de Vénus dans les *Jardins des Hespérides*, offrit chez elle, et du consentement de son mari, un appartement au poète.

Il entra ainsi en relations avec un maître de musique, familier de la maison, avec l'illustre Porpora, de qui il apprit à mieux connaître, dans le mélodrame, le rapport de la poésie au chant. L'esprit facile et délicat de Métastase comprit ces leçons, en développa le sens et se fit des théories poétiques, très appropriées sans doute au genre

qu'il cultivait, mais qui n'ont, aux yeux de la critique, qu'une faible valeur. Dans l'art, il croit à l'expérience, c'est-à-dire à l'imitation : c'est le propre d'un empirique, sans principes arrêtés ; il attaque les pédants, suivant l'habitude des gens superficiels, qui pensent condamner par ce mot tout homme dont ils n'ont pas le savoir. Il ne voit en effet et ne pratique dans la poésie que l'art d'imiter les maîtres et de faire de bons vers. L'idéal est un rêve ; l'inspiration du poète n'est qu'une agitation matérielle due à l'affluence des esprits ; son devoir est d'instruire et de plaire, c'est la définition du dix-huitième siècle. Métastase comprend si peu le sens profond de la tragédie grecque, qu'il n'y voit qu'atroces boucheries ; il n'a qu'horreur et dégoût pour tout le sang qu'elle répand à flots, pour les cadavres qu'elle étale ; il préfère de beaucoup les tragédies sans terreur, comme il en offrit à ses délicats contemporains. Il attaque les chœurs, il ne voit dans le *Prométhée* d'Eschyle qu'un drame extravagant et fantastique, qu'une personne qui a un clou dans la poitrine, qui reçoit des visites et qui veut qu'on lui conte des histoires. On lit ces belles pensées dans l'*Extrait* de Métastase, dans ses *Notes sur l'art poétique d'Horace*, dans ses *Remarques sur le théâtre grec*, et dans sa correspondance. Il eût fallu d'autres vues pour faire un grand poète d'un homme qui était improvisateur à dix ans, auteur tragique à quatorze, et qui n'a cessé d'écrire en vers qu'à quatre-vingt-quatre ans.

Il doit sa gloire, ou ce qu'on appelle de ce nom, à l'art de se plier avec souplesse à toutes les exigences du drame en musique. Elles étaient si nombreuses si absolues

qu'on peut admirer, comme un prodigieux tour de force, l'aisance tout au moins apparente avec laquelle Métastase se tire de semblables difficultés. Le poëme ne devait pas dépasser un certain nombre de vers, ni avoir plus de trois actes; tout acte, toute scène devait se terminer par un air, et celui qui terminait l'acte en être le plus important. Tout changement de situation était indiqué par un air, nul personnage n'en pouvait avoir deux de suite, et deux de même nature ne pouvaient être chantés, fût-ce par des personnages différents. Quand les ressources pécuniaires de *l'impresario* le permettaient, le musicien tenait à opposer trois amoureux à trois amoureuses, et les convenances du sujet ou la volonté du poète n'avaient aucune part à ces combinaisons. Le nombre des personnages fixé, il fallait régler celui de leurs airs selon l'importance, non du rôle qu'ils tenaient dans la pièce, mais de l'acteur qui en était chargé. Les récitatifs devaient être courts et les vers coupés selon le rhythme qu'inventait le musicien. Jamais un homme de génie ne se fût soumis à de telles entraves. Métastase les accepta, mais il s'y trouva à l'aise, ou du moins il nous fait oublier sa gêne : c'est par là qu'il paraît digne d'estime et presque d'admiration.

Il eut deux manières, celle de sa jeunesse et celle de son âge mûr. De la première on ne peut rien dire, si ce n'est que le style manque encore de simplicité et de pureté, les caractères de naturel et de suite, le dialogue de force, le récitatif de proportion. Il semble que la nature eût prédestiné le poète à tous les supplices de son lit de Procuste : sa première tragédie, *Justin*, qu'il composait à

l'âge de quatorze ans, est déjà un mélodrame, un opéra. La seconde manière, celle de l'âge mûr, comprend toutes les pièces qui furent représentées à Vienne, tandis que le successeur d'Apostolo Zeno y remplissait les fonctions de poète impérial. *Hypsipile*, *l'Olympiade*, dont la musique est due à Pergolèse, *Démophoon*, *la Clémence de Tite*, *Achille à Scyros*, *Thémistocle*, *Cyrus*, *Zénobie*, *Régulus* : tels sont les neuf drames qu'on appelle les chefs-d'œuvre de Métastase, parmi les vingt-huit qu'il fit applaudir, sans compter les ouvrages de moindre dimension.

Comprimer l'inspiration pour ne point nuire à la mélodie, sacrifier les trois unités, soit pour ne pas déranger la pompe du spectacle, soit parce que les trois couples d'amoureux rendaient impossible l'unité d'action, la plus nécessaire des trois, s'interdire les caractères, les passions, le genre de style et de rhythme qui pouvaient gêner le musicien, remplacer les héros sévères par des galants tendres et langoureux, se résigner à la monotonie de personnages et d'événements toujours semblables, à des intrigues secondaires dont la nécessité de donner des rôles aux acteurs du dernier rang embarrassait l'action principale : tels furent les sacrifices que Métastase consentait en gémissant, pour faire accepter quelques réformes et surtout pour demeurer en possession du théâtre. Il accepta ces conditions avec une bonne foi si grande et un désir si sincère de ne les point éluder, qu'il y parvint presque au delà de ses espérances, et son moindre triomphe n'est pas qu'en supprimant la musique, on ait pu voir dans ces opéras des drames intéressants encore.

C'est pourtant leur faire tort que de les représenter sans les agréments de la mélodie et du spectacle, qui en font oublier les invraisemblances, les mœurs efféminées, les situations monotones et mal liées, les caractères uniformes et les lieux communs. Mais il est certain qu'on a pu l'essayer de son temps en Italie, aux applaudissements d'un public nombreux et délicat.

C'est que, par ses défauts comme par ses qualités, Métastase donnait satisfaction aux goûts de ses contemporains, ou plutôt du public de courtisans auquel il s'adressait. Il détournait ces esprits légers des questions sérieuses, il flattait le sensualisme de ces épicuriens du dix-huitième siècle, et le relevait à leurs propres yeux, en y mêlant l'amour, la gloire, l'héroïsme, la vertu. S'il manquait d'élévation, il ménageait la décence ; s'il ne respectait guère plus l'histoire que ne faisait Apostolo Zeno, à qui, pour tout le reste, il était si supérieur, il intéressait à de fades héros qui, « jusqu'à je vous hais, disaient tout tendrement ; » mais chez lui, la route du Tendre mène au royaume du Pathétique, où il règne en maître ; il sait tirer des pleurs sur des personnages connus d'avance et sur des situations prévues ; par les rencontres, par le dialogue, sans longs récits, il éveille, il soutient l'attention ; ses héros agissent plus qu'ils ne parlent, ses intrigues les plus compliquées ne dégénèrent jamais en confusion, et se terminent par une catastrophe heureuse : ainsi le voulaient des spectateurs amollis, qui recherchaient une émotion douce et n'eussent point pardonné au poète de les troubler fortement.

Il leur plaisait surtout par le charme infini d'une ver-

sification sans égale, dont la fluide mollesse, dont les fleurs et les métaphores peuvent bien ne pas plaire à la lecture, mais ne sont, dans la bouche des chanteurs, qu'un agrément de plus. N'oublions pas, pour être justes, que Métastase voulut toujours être chanté. Lui-même, il composait en chantant ; il rejetait les vers qui lui semblaient peu propres à la musique avec un soin si attentif et si ingénieux, que Pergolèse, loin de s'imposer à son poète, le voulut suivre pas à pas. En général, Métastase excelle dans le dialogue et dans le récitatif, par la justesse et la propriété comme par l'harmonie des expressions ; il fait un heureux choix de mots simples et expressifs ; il a, quand il le faut, toute la richesse de la poésie lyrique : s'il le cède à cet égard à Pétrarque et au Tasse, c'est que, bien pénétré des limites de sa tâche, il a su s'y tenir.

Tel est son caractère, dans la pratique de son art comme dans sa vie. Métastase a fait tout ce qu'il s'était proposé, avec un succès dont l'histoire des lettres n'offre pas de plus complet exemple. Fort honnête homme et sans ambition, il refusa les titres de comte, de baron, de conseiller, qu'on lui offrait en récompense de son *Achille à Scyros*. Héritier de la Bulgarelli, il abandonna l'héritage au mari complaisant que cette cantatrice avait dépouillé pour lui. Il ne lui manqua que l'âme et les sentiments d'un citoyen. Jusqu'à sa mort, il vécut à l'attache, à ce point oiseau de palais, dit-il lui-même, qu'il ne pouvait plus vivre au grand air.

Les meilleurs esprits et les plus indépendants du siècle prodiguèrent les louanges à ce favori de la fortune,

comme faisaient ses auditeurs et ses compatriotes charmés. Laharpe et Schlegel, si mal disposés pour les Italiens, l'épargnent dans leur sévère et souvent injuste critique. Rousseau disait qu'après avoir entendu la musique de Pergolèse, il fallait ouvrir Métastase et travailler, sûr moyen d'exciter le génie, pour tout poète qui en aurait une étincelle en soi. Mais Rousseau se piquait de musique, et c'est, sans doute, ce qui le rend si indulgent. Quant à Voltaire, s'il écrit au cardinal Querini que « certaines scènes de Métastase sont dignes de Corneille quand il n'est pas déclamatoire, et de Racine quand il n'est pas faible, » c'est que, pour marquer sa reconnaissance à l'admirateur passionné qui avait traduit la *Henriade* et qui en défendait l'auteur auprès du Saint-Siége, Voltaire eût flatté tous les Italiens : l'hyperbole ne pouvait choquer personne au pays où elle est née, et personne ne la pouvait prendre au sérieux en France, quand on se rappelait qu'à propos de l'*Orphelin de la Chine*, le même Voltaire, aussi exagéré dans le blâme que dans la louange, accusait Métastase de tirer tout son fonds des poètes français.

Cet heureux et brillant rival de Quinault n'a pas eu l'honneur, que lui accordent quelques-uns, de réformer les lettres italiennes, comme il avait réformé l'opéra. Si les tragiques italiens ont suivi certaines règles exprimées par lui dans ses aventureuses pages de critique, il se conformait lui-même, sans rien inventer, au goût déjà meilleur des nations étrangères, qui s'imposait aux Italiens. Il ne fut un maître que pour les auteurs de mélodrames, encore ne les put-il préserver de la décadence. Cette

décadence fut aussi profonde que rapide, et elle met le lecteur dans l'incertitude de savoir si le modèle était stérile ou si la médiocrité des disciples ne sut pas l'imiter. Métastase avait atteint le sommet de son art : personne n'est digne d'être cité après ce doux et harmonieux poète. Rolli, Frugoni, Migliavacca, Olivieri, Cigni, Damiani, Fattiboni, eussent mieux fait pour leur renommée de ne point composer de mélodrames ; on peut à peine accorder un souvenir à l'*Amour et Psyché* de Coltellini, successeur de Métastase dans la charge de poète impérial, à l'*Ascanio in Alba* de Parini, à l'*Alexandre et Timothée* de Rezzonico, à l'*Orphée* de Calzabigi, habile du moins à placer les airs mieux que n'avait fait le maître, et dont les conseils, dit-on, ne furent pas inutiles à Gluck.

Comme le drame en musique, la comédie dégénérée attendait un réformateur. Les farces à l'impromptu se partageaient la scène comique avec des pièces monstrueuses, imitées du théâtre espagnol : c'était le règne du grotesque et tout ensemble de l'hyperbole. Sur la scène partagée en compartiments, envahie par des apparitions et des ballets, on parlait le langage de la populace ou l'on imitait l'enflure de Lope de Vega, sans retrouver la fougue de ce poète ; on reproduisait comme chose nouvelle les procédés dramatiques du moyen-âge ; on introduisait le faux partout, dans les passions, dans les situations, dans les caractères, dans les costumes. Tel était l'art que faisaient applaudir Livari à Naples, et à Florence les deux Cicognini.

C'est par l'imitation du théâtre français que l'Italie reprit le goût des saines doctrines. Pietro Martelli (1665-

1727), professeur de littérature à Bologne, prit Molière pour modèle dans la comédie, et Corneille dans la tragédie, reproduisit fidèlement la coupe de leurs pièces, l'enchaînement des scènes, les convenances qu'ils observaient, mais il ne sut rien s'approprier de ce qui fait la force et l'originalité de leur théâtre. Si Martelli fit parler de lui, ce fut surtout par l'introduction du vers alexandrin, dont les rimes sont trop monotones et trop invariablement accouplées pour qu'elles puissent convenir à la poésie italienne, heureuse création de la nature plutôt que du travail. Ce vers que Martelli prétendait retrouver aux origines de la littérature nationale, dans la chanson de Ciullo d'Alcamo, fut appelé martellien, et employé seulement, malgré la gravité qu'il affecte, dans quelques compositions dont l'unique objet est de plaisanter.

Un autre essai de vers propres à la comédie fut tenté par Scipion Maffei, dont le *Raguet* nous offre, à la manière d'Horace, des vers sans rhythme poétique, et n'ayant de ce qui les constitue d'ordinaire que le nombre des syllabes. Cette réforme, aussi malheureuse que la précédente, ne doit pas faire oublier le principal mérite d'un ouvrage si peu lu aujourd'hui : Maffei combattait par l'arme du ridicule la manie alors générale d'introduire dans la langue italienne une foule de locutions françaises. On vit paraître, à cette époque, un certain nombre de comédies, moins propres à être représentées au théâtre qu'à faire les délices des académies, et où l'on voyait châtiés avec plus de bonnes intentions que de génie les travers littéraires des Italiens. La Crusca fut attaquée, notamment dans une pièce dont le titre est

significatif, *Il cruscante divenuto pazzo* (l'académicien de la Crusca devenu fou). Celles de Cesare Becelli n'annoncent pas moins clairement leur but : *les Faux lettrés, l'Avocat, les Poètes comiques, l'Ariostista, Il Tassista* (le partisan de l'Arioste, le partisan du Tasse). Dans sa comédie des *Philosophes enfants*, le P. Buonafede s'en prenait aux maîtres du jour avec assez de violence pour se croire tenu, par prudence, à se couvrir du pseudonyme d'Agatopista Comaziano. Telles sont les informes ébauches, depuis longtemps oubliées, que pouvaient opposer les Italiens à ces *Précieuses ridicules*, à ces *Femmes savantes*, qui n'ont point cessé d'être l'ornement du théâtre et qu'on lira toujours.

Quelques auteurs imitaient encore les Français en défigurant leurs plus beaux caractères : le siennois Gigli (1660-1722) faisait de *Tartufe* un *Don Pirlone*, et tombait de la haute comédie dans la farce, tant il s'était peu pénétré de la profondeur du modèle ! Quelle idée se faisait donc de la scène comique ce médiocre poète, qui composait une nouvelle pièce, *la Sœur de don Pirlone*, uniquement pour combattre dans une servante le désir qu'elle avait de se marier ? Le florentin Fagiuoli (1660-1742) se traîne aussi dans une plate imitation ; il ne sait provoquer le rire que par l'exagération et l'abus de ces termes populaires dont on vante la pureté parce qu'ils sont usités en Toscane. Mais toutes les qualités du langage ne sauraient placer bien haut dans l'estime publique un auteur qui s'embrouille dès qu'il veut inventer, et qui n'a pas de plus grand mérite que de manquer de trop graves et trop choquants défauts. L'abbé Chiari

(mort en 1788) en avait, et de si graves, qu'il lui fallut toutes les illusions de l'amour-propre pour se croire un réformateur. La cour de Modène l'avait choisi pour poète : il y faisait applaudir des comédies en vers insignifiants qui ont, au jugement de Sismondi, « quelque chose de solennel dans la platitude et de trivial dans la recherche. » Chiari n'est donc pas un écrivain ; il est un improvisateur, comme le prouvent les soixante comédies qu'il fit jouer en dix ans. C'est l'improvisateur qu'aimaient en lui les Italiens, toujours plus sensibles aux faibles essais d'une veine facile qu'aux fruits plus substantiels d'un long et sérieux travail.

Quelques hommes de goût sentaient bien cependant qu'on ne relèverait point le théâtre par de misérables expédients et avec des auteurs sans génie. Le comédien Riccoboni (1667-1753), dont l'esprit perspicace suivait et fécondait les conseils de Scipion Maffei, renouvela, en un temps plus opportun, la tentative intelligente où avait échoué, quelques années auparavant, l'acteur Cotta, dit Celio, et remit à la scène, non sans hésitation, d'anciennes tragédies. Comme la tragédie n'avait pas suivi sur les tréteaux la comédie improvisée, Riccoboni, n'ayant pas à lutter contre une concurrence dangereuse, parvint, après dix années d'efforts, à faire applaudir par les Italiens les meilleures œuvres de leur théâtre tragique. Forcé à plus de circonspection encore, s'il voulait relever la comédie et l'opposer avec avantage aux farces qui avaient alors la vogue, il n'osa d'abord que faire aux Français de libres emprunts.

Pour contenter le goût public, qui, au théâtre, appré-

ciait surtout une action rapide et animée, de deux comédies il en faisait une, par exemple de l'*Homme à bonnes fortunes* et du *Chevalier à la mode*. Encore n'en faisait-il réciter le texte que dans quelques scènes, abandonnant le reste aux hasards de l'improvisation, soit qu'il manquât de temps pour tout traduire, soit plutôt qu'il crût sage de ne s'aventurer que pas à pas sur un terrain glissant. Cette prudence, loin d'être exagérée, ne préserva point Riccoboni de la chute qu'il redoutait. Quand il jugea l'heure venue de mettre au théâtre une comédie italienne, il y risqua la *Scolastica* de l'Arioste, dans l'espoir que le nom du poète sauverait l'ouvrage. Mais l'ignorant public ne savait plus seulement qu'Arioste eût composé des comédies : on n'était accouru que pour voir se dérouler les populaires tableaux du *Roland furieux*. Dès que les spectateurs s'aperçurent qu'on ne leur en offrait point les personnages, ils firent entendre un sourd murmure, puis se fâchèrent sérieusement et ne voulurent plus écouter ; avant la fin du quatrième acte il fallut baisser le rideau. Riccoboni découragé partit pour la France, et s'y rendit encore utile à son pays, en écrivant divers ouvrages sur l'histoire du théâtre en Italie.

De telles défaites valent une victoire ; elles préparaient, elles rendaient possible le triomphe de Goldoni. Carlo Goldoni, né à Venise en 1707, avait été, dès son bas âge, comme prédestiné au théâtre ; il y en avait un dans la maison paternelle, on y donnait aux enfants, pour les divertir, des jeux de marionnettes. Le spectacle, dans cette famille, n'était pas seulement le plaisir favori ; c'était, en quelque sorte, un remède à tous les maux,

un préservatif contre tous les caprices. Dans un accès d'exaltation, le jeune Goldoni ayant, un jour, voulu se faire capucin, pour l'en dégoûter, on le conduisit à la comédie. Il eut beau, un peu plus tard, revêtir la robe de l'avocat, il noua moins de relations avec ses confrères qu'avec les comédiens. Il essaya de plaider, il se laissa nommer consul de Gênes à Venise, et voulut remplir ses nouveaux devoirs ; mais on n'échappe pas à sa destinée : des pertes d'argent, qu'il voulait réparer, firent de lui un directeur de spectacles dans l'armée autrichienne, qui occupait en Italie les provinces du nord. Quand il dut abandonner cet emploi précaire, il s'établit comme avocat à Pise, et il s'y croyait définitivement fixé, lorsqu'il y fit la rencontre d'un certain Madebac, chef d'une compagnie dramatique : Goldoni ne résista pas à la proposition qu'on lui fit d'en devenir le poète.

C'était pour son talent un danger auquel il succomba tout d'abord. Rien n'égalait les exigences de ces despotes de théâtre : dans une année, Goldoni s'engageait à fournir seize comédies, et il tenait parole, ce qui donne plus d'estime pour le travail de l'homme que pour le talent du poète. Il aurait dû se réjouir le jour où l'indigne Madebac, en le dépouillant de ses manuscrits, le réduisit à rompre une association si funeste. Il revint à Venise, mais pour y exercer le métier d'auteur comique avec plus d'indépendance. C'était donc une vocation sincère, dont témoignent tous les accidents de sa vie agitée. Goldoni les raconte lui-même dans ses mémoires, qu'il écrivit en français, et où Gibbon trouve plus de vivacité comique que dans les comédies de cet auteur si vanté.

Ces comédies, il est vrai, ne sont pas d'une gaieté entraînante ; mais l'observation, qui en tient la place, est une qualité plus nécessaire peut-être, et qui, en tout cas, paraissait l'être, tant on l'avait négligée jusqu'à Goldoni. Il faut lui tenir compte des obstacles qu'il eut à vaincre pour ramener la scène comique dans les voies perdues de la raison. Il ne pouvait former un plus sage dessein que de renouer la tradition de Machiavel et de l'Arioste au théâtre, en s'aidant de Molière pour les corriger et les compléter ; mais il fallait conserver le plus souvent qu'il serait possible les quatre masques traditionnels de la comédie improvisée, pour ne pas dérouter un public qui y était accoutumé. Si Goldoni eut jamais l'idée d'écrire en vers, il y dut renoncer, pour ne pas trop choquer des oreilles habituées au langage populaire d'Arlequin et de Pantalon.

A ces obstacles, qui venaient de l'auditoire, s'ajoutaient ceux que suscitait à Goldoni son propre naturel. On l'a vu faire dans un an seize comédies; il continua d'abuser de cette dangereuse facilité ; il ne mettait que cinq jours à composer, à écrire une pièce en cinq actes et en vers. Dans le cours de sa vie, il ne donna pas au théâtre moins de cent cinquante comédies, sans compter des tragédies, des pièces à canevas, des drames, des intermèdes, des farces, des opéras-comiques ou sérieux. Mais au prix de quels défauts ne payait-il pas cette abondance dont il tirait vanité ! Il composait trop rapidement pour mettre de l'équilibre entre les parties importantes et les accessoires, pour obtenir la symétrie de l'ensemble, pour se dégager de ces redon-

dances qui ôtent aux écrits leur force et leur effet. Il ne prit pas le temps de devenir un écrivain. On l'en excuse en disant qu'il n'était pas né florentin ; mais l'Arioste et Annibal Caro avaient triomphé de ce désavantage qui leur était commun avec lui. Il passa sans profit, à cet égard, quatre années en Toscane, car son style demeura terne et sec, incorrect et sans élégance, si ce n'est quand il écrit dans le dialecte vénitien, en sorte que, s'il plut à un peuple passionné pour l'art de bien dire, ce fut par d'autres qualités. Enfin son esprit observateur et méditatif manquait du mouvement et de la fougue que demande le théâtre. « Mon moral, dit Goldoni, est en parfaite harmonie avec mon physique : je ne crains ni le chaud ni le froid, je ne me laisse jamais enflammer par la colère ni enivrer par la joie. Je suis né pacifique, j'ai toujours conservé mon sang-froid. »

C'est grâce à ce sang-froid qu'il fut un observateur. Pour l'être avec la même profondeur que Molière, il aurait dû regarder aux caractères généraux de l'humanité, au lieu de passer successivement en revue les plus superficiels travers de son temps. Mais la vie des Italiens étant tout extérieure et pour ainsi dire en surface, Goldoni devait être un peintre excellent de ces peuples mobiles qui ont à peine un foyer, et qui vivent, presque à l'égal des anciens, sur la place publique. Il y vivait lui-même, au milieu des gens de basse condition, et il les connaît assez pour en reproduire les traits dominants sans réflexions et sans phrases, par le simple jeu des personnages qu'il met à la scène, avec une fécondité aussi variée qu'inépuisable. Peut-être les connaît-il trop, puis-

qu'il fait à leur image tous les étrangers qu'il introduit dans ses pièces, incapable de voir et de montrer d'autres hommes que des Vénitiens.

C'est dans les ouvrages où il les a le mieux étudiés qu'il se rapproche le plus de la haute comédie. *La Femme de mérite* (*la Donna di garbo*), *le Flatteur*, *le Menteur*, *le Joueur*, *la Femme changeante* (*la Donna volubile*), *le Vieillard fantasque* (*il Vecchio bizzarro*), *l'Avare*, sont de bonnes comédies : elles seraient excellentes, si Goldoni avait su joindre à l'observation de caractères parfois trop épisodiques la gaieté qui en est inséparable dans Molière, et surtout si tant de personnages, en apparence très-divers, ne se réduisaient, en réalité, à un très-petit nombre d'originaux. Tous les noms, chez Goldoni, sont génériques, Sismondi l'a judicieusement remarqué : toutes les Rosaure sont des filles sentimentales, soumises à leurs parents, toutes les Béatrix ont de l'emportement, une vivacité folle ; il y a partout des aventurières, des intrigantes, telles que cette aubergiste (*la locandiera*) qui anime de son alerte et fine malice la comédie de ce nom. Les incidents de l'intrigue et les leçons qui en résultent sont, comme les personnages, trop souvent les mêmes et d'une moralité trop uniforme : aux pères Goldoni enseigne invariablement le devoir de la bonté et du bon exemple ; aux fils, le respect ; à la femme, l'amour de son mari et de sa famille ; au mari, la complaisance et la fidélité. Pour soutenir, à l'exemple de Cicéron, que l'utile, c'est l'honnête, le comique italien ne sait que montrer, après les épreuves qu'il imagine, le vice puni et la vertu récompensée, s'interdisant ainsi le

salutaire effet que peut produire sur les âmes le malheur des bons et le succès des méchants.

La gloire que Goldoni n'a pu obtenir par ses efforts pour s'élever à la haute comédie, il l'obtint grâce à des pièces plus légères qu'il écrivait dans ses moments de bonne humeur et qu'anime une gaieté sans prétentions, *le Café* (*la bottega di Caffè*), *le Cavalier et la Dame*, *Paméla*, *l'Amant militaire*, *l'Avocat vénitien*. Il y amuse, non par la vivacité du trait et de la repartie, qui lui manquent, mais par la rapidité d'un dialogue qui ne languit jamais, par le contraste d'incidents et de situations toujours vraisemblables, par l'entrain populaire et trivial d'un monde de personnages en qui se reconnaissent les spectateurs. On peut dire que la gaieté chez lui aboutit trop aisément à la bouffonnerie et qu'il manie parfois sans délicatesse comme sans force l'arme terrible du ridicule; mais il faut le louer d'avoir renoncé aux formes ampoulées et aux incidents impossibles, pour exprimer des choses vraies ou vraisemblables dans un langage simple et naturel.

Encore aujourd'hui les Italiens reconnaissent leurs pères dans ces peintures bourgeoises, presque improvisées, et ils y sont tellement frappés de l'exactitude des détails, qu'ils disent « le grand Goldoni ». Cet éloge suprême devrait être réservé pour des qualités plus élevées et plus nobles, c'est-à-dire pour les œuvres où paraît cette observation profonde qui ne vieillit pas. Goldoni ne mérite pas davantage le nom de Molière italien, à moins que par cette comparaison imprudente on veuille dire seulement que Goldoni est le premier dans son art en

Italie, comme Molière l'est en France; mais la ressemblance ne saurait aller au delà. L'un excelle à préparer sans efforts le dénoûment de ses pièces les plus faibles, l'autre s'occupe peu de finir ses chefs-d'œuvre et coupe plutôt qu'il ne dénoue. Celui-là ne rencontre que par hasard la gaieté comique, dans des pièces d'ordre inférieur ou dans des scènes éparses, mais elle lui fait défaut dans ses œuvres les plus importantes ou les plus relevées; celui-ci ne sépare jamais l'étude approfondie des caractères et les moyens de les rendre plaisants. On a pu reprocher à l'auteur du *Tartufe* l'incorrection, le tour populaire et commun de quelques-unes de ses locutions; mais chacun reconnaît en lui un des maîtres du style français. L'auteur de la *Locandiera* est à peine un écrivain, aux yeux mêmes de ceux de ses compatriotes dont il excite au plus haut point l'admiration. Il se persuade que, pour peindre fidèlement les hommes, on doit mettre dans leur bouche, sans rien ôter à la platitude, le langage de leur condition. Entre écrire comme on parle et faire parler les gens comme on écrit, il y a un juste milieu dont Molière a donné l'incomparable modèle.

C'est à Molière que Goldoni demande l'inspiration, mais c'est plutôt de Lesage, de Sedaine, de Diderot qu'il la reçoit. Moins philosophe et moins raisonneur qu'eux, il écrit comme eux trop gravement pour la scène. Il eut du moins le bon esprit de ne pas se plaire à la comédie larmoyante, que faisait applaudir La Chaussée. Quand les ennuis que lui suscitaient des rivaux acharnés forcèrent Goldoni de se retirer en France, où il exerça dans la famille royale les fonctions de maître d'italien, il écrivit pour notre théâtre

plusieurs pièces, entre autres le *Bourru bienfaisant*, bon ouvrage où l'on voit un caractère bien étudié, comique par moments, et qu'il traduisit lui-même en langue italienne, pour se faire applaudir, quoique absent, par ses concitoyens (1771). Louis XV lui accorda une pension qu'il perdit dans les premiers jours de la tourmente révolutionnaire. La Convention fit justice à ce vieillard devenu aveugle, mais à peine assez tôt pour adoucir son agonie : il mourut le lendemain (1793).

Goldoni ne devint un classique pour l'Italie que depuis le jour où y pénétra le bruit des succès qu'il remportait à Paris. Jusqu'alors on avait disputé avec des fortunes diverses sur la réforme hardie qui substituait aux canevas de la comédie improvisée des pièces écrites d'un bout à l'autre, et qui ne laissait aux comédiens que la tâche de débiter l'esprit d'autrui. L'observation, même superficielle et anecdotique, n'avait pas rallié d'abord tous les esprits dans ce pays des fantaisies brillantes et passagères, où l'idée ne vient à personne de s'arrêter au coin des carrefours pour étudier les mœurs populaires, de s'asseoir au foyer d'un ami pour y surprendre les secrets détails de la comédie humaine. Les acteurs se voyaient forcés de faire une éducation nouvelle, le public était contrarié dans ses habitudes, les auteurs dans leur paresse : Goldoni avait donc eu à soutenir l'effort d'une opposition presque générale ; elle était puérile et personnelle chez l'abbé Chiari, elle fut plus sérieuse et plus noble chez Carlo Gozzi (1718-1801).

Il était frère de Gasparo Gozzi le critique, excellait, comme lui, dans l'art d'écrire, mais n'avait point la

même sûreté de jugement. Parlait-il des Français? Il soutenait que Destouches, Boissy, et tous ceux qui forment ce qu'il appelle « l'école de Molière, » ont produit des œuvres « bien au-dessus de celles du maître, quoique le faux goût des Français persiste à leur préférer celui-ci. » A la veille du jour où la comédie improvisée ne devait plus être qu'un divertissement populaire, il ne croyait pas que personne en pût prévoir la fin. S'il avait raison de trouver les vers et les pièces de Chiari détestables, il avait tort de regretter les farces populaires, de condamner les progrès de la philosophie française, et de ne pas voir dans quelle mesure il fallait accepter les réformes de Goldoni.

L'amitié poussa peut-être Gozzi à défendre la comédie improvisée, dont la ruine eût été celle de l'arlequin Sacchi et de la compagnie dramatique qu'il dirigeait ; mais ce sentiment s'accordait trop avec l'intérêt d'un auteur dont l'imagination était la faculté dominante, pour qu'on puisse croire que son zèle fût désintéressé. Dans la pratique, toutefois, il finit par se rendre aux doctrines qu'il contestait le plus vivement en théorie : il écrivit en vers iambiques ce qu'il y avait d'essentiel dans ses comédies, et, pour le reste, il indiquait si minutieusement aux acteurs ce qu'ils devaient dire et faire, qu'après ces transformations notables, la *Commedia dell'arte* n'est plus qu'un compromis. Gozzi conserve les masques, mais il leur donne une expression nouvelle, et, pour tout dire, les rend méconnaissables. Arlequin n'est plus le valet balourd, Brighella l'intrigant, Capitan Spaviento le bravache espagnol, Balanzoni le procureur; ce sont

des aventuriers sans caractère propre, et si semblables, qu'ils pourraient porter tous le même nom. Ils viennent du pays des enchantements et des fées, d'où Gozzi tire ses principaux effets.

Sa première pièce servit en quelque sorte de prologue à celles qui suivirent et que déjà il méditait. *L'Amour des trois oranges,* tel est le titre de cet ouvrage fantastique, était une tradition populaire que chantaient les nourrices au berceau des enfants. C'est à la cour du roi de Carreau que se développent ou se suivent les incidents d'une intrigue décousue qui sert de prétexte à la satire et fait résonner à l'oreille du spectateur malin le style emphatique et plat de l'abbé Chiari, avec les phrases d'avocat dont Goldoni abusait. Cette parodie fut goûtée, mais le merveilleux du spectacle le fut plus encore : pour avoir multiplié les personnages surnaturels, entassé les enchantements et les aventures féeriques, fait enfin un monstrueux mélange du comique et du tragique, de l'absurde et du vrai, Gozzi, étourdiment comparé à Shakspeare, prit la faveur de la mode pour la gloire et s'engagea sans retour dans une voie où il trouvait de si brillants triomphes. Ses pièces, ses fables (*fiabe*), comme il lui plut de les appeler, et dont il n'y a pas moins de cinq volumes, nous ramènent, par le titre autant que par le sujet, au monde fantastique ; quand il en sort, il n'entre pas pour cela dans le réel, il reste étrange, comme en font foi la pièce intitulée *Turandot*, qu'il tira d'un conte persan, avec un succès qui n'a été nulle part plus grand qu'en Allemagne, où Schiller en fit applaudir une traduction libre, et les *Gueux fortunés*, dont le sujet est

également emprunté aux traductions toutes récentes alors des auteurs arabes et des Persans.

Mais c'était aux fables merveilleuses que Gozzi se flattait surtout de devoir la gloire. D'un jugement peu solide, il avait fini par croire à la réalité du monde occulte qu'il avait évoqué, et ses hallucinations se mêlaient aux théories bizarres par lesquelles il soutenait ses fantasques compositions. Le *Corbeau*, le *Roi cerf*, la *Dame serpent*, le *Monstre bleu*, le *Beau petit oiseau vert*, le *Roi des génies*, la *Fille de l'air*, ne pourraient porter ce nom de comédies qu'il n'osa leur donner ; il les défendit toutefois dans une sorte de préface (*Ragionamento*), aussi dépourvue de raisons sérieuses que remplie d'injures à l'adresse de Chiari et de Goldoni. A supposer, comme le pense Gozzi d'après la faveur qu'il trouvait à Venise, que le genre féerique fût conforme aux goûts populaires, ne fallait-il pas réformer ce goût et le ramener à la vérité ? On doit le croire, puisqu'il se réforma lui-même après quelques moments d'erreur : entre Gozzi et Goldoni personne n'hésita, ni le public ni les imitateurs, cette fois bien inspirés. C'est Goldoni que suivent Avelloni, Albergati-Capacelli et tous les auteurs de comédies qui, sur la fin du siècle, se firent applaudir. L'Italie estime l'auteur du *Beau petit oiseau vert*, à cause de ses qualités d'écrivain, mais elle ne croit pas que ce théâtre bizarre fasse honneur à la littérature nationale. Il n'a excité l'enthousiasme que dans cette nébuleuse Allemagne où est né le genre romantique, et Schlegel compromettrait son autorité par sa complaisante admiration pour Gozzi, s'il n'avait perdu tout crédit en accablant Alfieri et Molière de ses risibles dédains.

Pour les lecteurs de nos jours, Alfieri seul représente, au dix-huitième siècle, la tragédie italienne; l'oubli dans lequel sont laissés les autres auteurs tragiques ne serait que le sage arrêt d'une irrévocable justice, si parmi tant de poètes proscrits ne se trouvait Scipion Maffei (1675-1755). Cet élégant rival de Muratori dans la critique éclipsa, par sa *Mérope*, le *Corradino* du cardinal Delfino, la *Cléopâtre* d'Antonio Caraccio, et toutes les tragédies de Martelli, pâles copies du théâtre français. C'est en 1714, que *Mérope* fut représentée à Modène; elle obtint en peu d'années soixante éditions dans la seule Italie, et dans l'Europe entière elle fut accueillie avec d'unanimes applaudissements. Pope la traduisait, et une foule d'écrivains l'imitèrent dans leur langue; Alfieri reprit ce sujet, qu'avaient traité sans éclat trois autres Italiens avant Maffei. Au moyen d'additions ou de suppressions impertinentes, on fit partout de cette pathétique tragédie un drame à spectacle; mais rien ne dut flatter autant l'auteur que les éloges d'une nation dont Corneille et Racine avaient illustré le théâtre : un jésuite, professeur au collége Louis-le-Grand, et ennemi déclaré de l'Italie, louait, dans le goût de son ordre « cette *Mérope*, dont Maffei, disait-il, était le père, Minerve la mère, et Melpomène la nourrice. » Voltaire, qui avait critiqué la pièce, s'en montra jaloux au point de la refaire; il s'éloigna, en bien des endroits, du modèle, et, dans plusieurs autres, le surpassa.

Maffei n'était donc pas un plagiaire de notre théâtre. S'il nous ressemble, c'est parce que, à l'exemple de nos grands tragiques, ils s'inspirait des anciens; mais il

marque son indépendance par le dessein d'unir le pathétique et le naturel des Grecs au mouvement, à la régularité des Français, et de renoncer aux galanteries modernes en même temps qu'aux chœurs antiques. Il veut aussi éviter la pompe de la versification française ; mais, tombant dans l'excès contraire, il devient plus d'une fois prosaïque et trivial. L'intérêt s'accroît à chaque scène ; il en est redevable à la passion d'une mère qui expose la vie de son fils en croyant le venger, et dont les efforts, le désespoir, les sacrifices auraient suffi à tirer des larmes, sans les incidents forcés que le poète ajoute, et que Voltaire a justement condamnés. Voltaire en jugeait avec ce sens délicat qu'avait perfectionné en lui l'étude et l'admiration de Racine ; mais, pour pardonner à Maffei l'insuffisance de son art, souvenons-nous que, depuis Euripide, dont nous n'avons pas le *Cresphonte*, nul n'avait su trouver dans ce sujet une source d'émotion. Comparons surtout Maffei à ses devanciers italiens : avec plus de vivacité que Trissino et de simplicité que Rucellaï, avec moins d'atrocités que Giraldi ou Speroni, et de descriptions que le Tasse, il dispose avec plus d'habileté les incidents, emploie mieux le langage de la scène et nous montre, en un mot, la tragédie en progrès.

Après Maffei, ce progrès s'arrête. Antonio Conti (1677-1749), philosophe et mathématicien, l'eût continué, s'il suffisait à qui ne sait écrire d'emprunter des sujets à l'histoire romaine, d'observer la gradation des personnages, de faire ressortir le principal, en reléguant les autres au second plan, d'user discrètement des passions amoureuses, d'introduire, à l'exemple de Shakspeare, le peuple sur la scène, et de tracer un fidèle

tableau de la société romaine sous la république expirante et l'empire naissant. Mais un style chargé de mots anglais ou français, une langue lourde et prosaïque, ne permettent pas d'accorder à Conti d'autre gloire que celle d'avoir été choisi par Newton et Leibniz pour arbitre dans leur querelle sur le calcul infinitésimal. Il n'y a, d'ailleurs, autour de ce médiocre poète que des versificateurs sans nom, parmi lesquels règnent les jésuites, auteurs d'une foule de tragédies dont on ne saurait, même par devoir, soutenir la lecture jusqu'à la fin. Peut-être fut-ce un malheur pour les Italiens d'imiter trop la France, de manquer d'un théâtre national, et, comme dit Voltaire, de n'avoir ni encouragement, ni abondance, ni paix ; mais Alfieri n'était pas dans des conditions plus favorables, et il a obtenu le succès, parce qu'il possédait le talent.

La réforme tentée par Maffei avait à peine ouvert les yeux des Italiens sur les horizons nouveaux que ce savant critique entrevoyait. *Mérope* avait passé, pour ainsi dire, comme un météore, et sans déterminer dans l'art aucun progrès : quand Alfieri lut sa tragédie de *Polynice* aux doctes de l'Université de Pise, ils lui recommandèrent, s'il voulait un jour réussir sur la scène, d'étudier la *Tancia* de Buonarroti. Ces conseils, heureusement, ne furent pas écoutés ; Alfieri était homme à ne se conduire que par ses propres vues. Il était né en Piémont, dans la ville d'Asti (1749) : après avoir fait au collége des nobles, où sa naissance lui donnait entrée, de faibles études qu'il appelle lui-même des « non-études », il s'était trouvé maître de sa personne et de sa fortune dans le monde,

ne parlant que le français, n'ayant guère formé son esprit que par la lecture de romans écrits en cette langue, et, chose à peine croyable, s'il n'y fallait voir une obligation imposée à l'écolier, de l'*Histoire ecclésiastique* de Fleury. Dans les lettres italiennes, Alfieri ne connaissait que la traduction de l'*Énéide*, œuvre d'Annibal Caro, et quelques opéras de Métastase, que n'aimait pas le goût naturellement sévère de l'ignorant Piémontais. Bientôt les plaisirs fastueux et la morgue aristocratique le détournèrent de tout travail : un homme de qualité avait-il donc besoin de lire et d'être un docteur?

S'il voulut le devenir, ou du moins cultiver son intelligence, ce fut pour plaire aux femmes, surtout à la personne distinguée qu'il épousa dès qu'elle fut veuve du dernier des Stuarts, à madame d'Albany. Cette manière de se rendre digne d'amour n'était pas d'une âme vulgaire : pour la première fois on entrevoit l'homme supérieur. L'oisiveté le poussa bientôt à varier ses lectures : un jour il ouvrait Helvétius ; un autre, Montesquieu ou Rousseau. Mais le livre qui s'empare de lui et, si l'on peut dire, le révèle à lui-même, c'est Plutarque, les vies des vrais grands hommes. « Je relus, dit-il, quatre et « cinq fois celles de Timoléon, de César, de Brutus, de « Pélopidas, de Caton et d'autres encore, avec un tel « transport de cris, de larmes et même de fureur, que « quiconque m'eût entendu de la chambre voisine m'au- « rait certainement pris pour un fou. Au récit des grands « traits de ces grands hommes, je bondissais hors de « moi ; des larmes de douleur et de rage jaillissaient de « mes yeux, quand je pensais que j'étais né en Piémont,

« dans un temps et sous un gouvernement qui ne per-« mettaient de rien faire, de rien dire de grand, et sous « lequel, peut-être, il était inutile de sentir et de penser « rien de tel. »

Ne pouvant être homme d'action, il fit de sa plume une arme pour régénérer l'Italie, et, dès ce moment, il n'écrit pas une ligne qui ne tende à ce but, digne d'un citoyen. Ses deux traités *Du prince et des lettres*, *De la tyrannie*, son poëme de *l'Étrurie délivrée*, où il célèbre, dans des vers prosaïques, mais vigoureux, le meurtre d'Alexandre des Médicis par son cousin Lorenzino, comme un moyen d'affranchissement auquel, à cette époque, le patriotisme ne répugnait pas, des sonnets sur « l'Amérique libre » et sur « Paris débastillé », de hardies et violentes satires, de mordantes épigrammes, des comédies, des odes, des apologues, des ouvrages de toute sorte, tels que ce *Misogallo*, cri de haine contre la France, à laquelle il devait tant, et contre notre Révolution, que ce démocrate féodal, comme M. Villemain l'appelle, aurait dû tant bénir, l'*Histoire de sa vie*, enfin, qu'il écrivit lui-même en sacrifiant tous ses autres mérites à ses vertus civiques, à ses patriotiques passions, nous montrent Alfieri constamment sur la brèche, prouvant aux Italiens que leur langue est capable de force, et détournant les esprits des soins purement littéraires, pour les mener à l'assaut des trônes vermoulus.

Son théâtre est un appel aux armes, et c'est par là qu'il est original, car l'honneur qu'on fait au poète d'avoir mis fin à l'imitation française, il ne le mérite guère, étant lui-même tout français. S'il écrivit pour la scène,

il prétend que ce fut par hasard. Il passait dans un désœuvrement pénible de longues nuits au chevet d'une personne malade : quelques feuilles de papier qu'il trouva sous sa main, le souvenir de quelque pièce qu'il avait vue, l'obsession continuelle d'une tapisserie de l'antichambre, qui représentait Antoine et Cléopâtre, l'invitèrent pour la première fois à composer une tragédie dont ces deux personnages étaient les héros. Il eût bien fait de ne pas terminer l'œuvre commencée; mais avec l'impétuosité naturelle à son caractère, il la voulut faire jouer sur le théâtre de Turin. L'éclatant succès qu'elle y obtint n'eût point tiré Alfieri de sa torpeur, si deux amis, deux prêtres ne lui en avaient fait honte, en promettant de l'aider de leurs conseils. Il reculait sans doute devant les vastes études que lui imposait son ignorance; mais, quand il fut décidé, rien ne lui coûta pour devenir un écrivain : il cessa de parler français, il se rendit en Toscane, il s'y occupa uniquement de la grammaire italienne et du beau style; il avait alors vingt-huit ans.

Il en passa douze à lire, à traduire, à composer des essais de tout genre, qu'il gardait pour lui, tant il en était mécontent. Quand il osa enfin publier quelques tragédies qu'il n'avait pu ou voulu faire représenter que sur des théâtres particuliers et par des gens du monde, il soutint ces ouvrages par une exposition développée de sa poétique, dont il faut indiquer les principaux dogmes, avant d'y donner ou d'y refuser notre approbation.

Alfieri se flatte d'être créateur, mais en ce sens seulement qu'il transforme des sujets traités avant lui. Il n'y

en a que six, sur dix-neuf, qu'il ne doive à personne. S'il est original en imitant, c'est qu'il supprime le hasard, c'est qu'il n'admet que des incidents naturels ou même nécessaires, c'est qu'il élimine tous les accessoires, pour être simple et vraisemblable. Il ne veut ni personnages aux écoutes, inconnus aux autres ou à eux-mêmes, ni ombres visibles et douées de la parole. Éclairs, tonnerre, secours du ciel, meurtres inutiles, reconnaissances, billets, bûchers, cheveux coupés, épées mystérieuses, il s'interdit tous ces expédients des imaginations aux abois. Il ne s'autorise point de l'exemple des Grecs, qui n'avaient pas dédaigné de si faciles moyens; car, nouveaux au temps de Sophocle et d'Euripide, ils n'étaient plus, au dix-huitième siècle, que les plus prévus et les plus rebattus des lieux communs. Alfieri s'attache à rendre ses héros différents les uns des autres, non-seulement dans une même tragédie, ce qui est la première condition de l'art, mais même dans son théâtre, tant il y cherche la variété. Il supprime les récits dont on abusait pour entrer en matière ou pour raconter la catastrophe, et il les remplace par des monologues, qu'il préfère, comme étant plus naturels, aux confidences dont les princes honorent d'insignifiants serviteurs.

A ses yeux, le principal défaut de ses tragédies, c'est l'uniformité d'un système qui fait le premier et le cinquième acte courts, qui ne montre qu'au second le principal personnage, qui remplace la passion par l'action, qui impose aux mourants l'obligation de parler peu; mais il se flatte d'avoir dissipé la monotonie par la diversité des sujets, des caractères, des catastrophes. Il reconnaît la rudesse

et l'obscurité de son style, mais il s'en excuse par la nécessité de prêter à la tragédie un langage qui ne rappelât point les informes essais d'auteurs mal inspirés. Il ne jugeait l'harmonie nécessaire que dans la poésie lyrique, et il pensait que l'obscurité inévitable d'un style concis pouvait trouver un lumineux, un vivant commentaire dans le jeu et la physionomie des comédiens. Persuadé d'être devenu, par le travail, un écrivain pur, correct et fort, également éloigné du ton épique et du lyrique, il était fier, à cet égard, de ne rien devoir à personne, et d'avoir trouvé, dans ses méditations solitaires, le langage propre à la scène tragique.

On ne saurait demander l'impartialité à une apologie, et la sincérité clairvoyante, dont Alfieri fait preuve quand il confesse ses défauts, ne l'empêche pas de plaider ce que l'ingénieuse humanité des temps modernes appelle les circonstances atténuantes. Il ne se doute pas, d'ailleurs, qu'en un sens il manque absolument du génie dramatique, dont la première condition est que le poète disparaisse sous chacun de ses personnages, qu'il vive de leur vie, qu'il leur fasse tenir les discours convenables à leur caractère et à leur situation. Alfieri, au contraire, exprime par la bouche de tous ses propres pensées, dans un langage ferme, mais toujours roide, sec et guindé. Tous les honnêtes gens sont des patriotes, invariables copies du même modèle, tous les méchants le sont à outrance, sans ce mélange du bien et du mal dont les proportions diverses constituent toutes les différences qu'on peut remarquer dans le genre humain. Exagérer le vice et l'insolence, c'est les rendre peu vraisemblables, et, par

suite, en diminuer l'odieux : « Si les tyrans, dit madame de Staël, supportaient dans la vie ce que les opprimés leur disent en face dans le théâtre d'Alfieri, ce sont les tyrans qu'il faudrait plaindre et non les opprimés. »

C'est encore une remarque judicieuse de cette femme spirituelle qu'Alfieri n'a pas moins de monotonie dans la force que Métastase dans la douceur. C'est empêcher l'émotion que de produire des personnages tout d'une pièce, incapables de commettre une faute et même d'en être tentés par la lutte vraiment dramatique de la passion contre le devoir. C'est supprimer l'intérêt que de montrer éternellement une vertu sans tache aux prises avec le vice sans mélange, que d'éviter les ornements, sous prétexte qu'ils détournent l'attention de l'objet principal, tandis qu'au contraire ils le font ressortir davantage. L'art consiste, Alfieri l'oublie trop, à rattacher au sujet ce qui en fait l'agrément, ce qui y introduit de saisissants contrastes, loin qu'il faille supprimer tout ce qui ne marche pas directement au but. Être court à ce prix n'est ni difficile ni méritoire : si c'est un expédient grossier de multiplier sans mesure les personnages, combien n'est-il pas imprudent de réduire systématiquement les rôles à quatre, et de s'interdire par là les ressources de la variété ! Notre théâtre a déjà moins d'ampleur que celui des Grecs : Alfieri renchérit encore sur la sécheresse française, et, n'ayant d'autre dessein que d'inspirer l'amour de la patrie, il fait de ses héros des êtres abstraits qui pourraient être de tout pays, des citoyens privés de toute communication avec cette foule dont les émotions sont contagieuses et que Shakspeare

avait si heureusement produite sur le théâtre. Supprimer les confidents eût été un progrès, si, au lieu de remplacer ces épanchements de convention par des monologues, moins vraisemblables encore dès qu'ils sont de quelque étendue et prononcés à haute voix, Alfieri avait admis dans ses tragédies ces personnages secondaires qui se mêlent à l'existence des principaux, sans en être les confidents. Les Anglais et les Allemands multiplient ces comparses, au détriment de l'unité d'action ; par un respect exagéré de cette règle fondamentale, Alfieri écarte tout ce qu'il croit susceptible de la rendre moins apparente : il y a excès des deux côtés.

Toujours porté aux extrêmes, Alfieri, pour éviter l'un, se jette dans l'autre ; cette sécheresse où il arrive par horreur du remplissage et du hors-d'œuvre, on la retrouve dans son style, qui serait moins concis et moins nu, si les précédents tragiques n'avaient été diffus et brillants. Par goût du laconisme il ne fallait pas supprimer le nécessaire. M. Villemain cite une parodie où la malice italienne, plaçant trois personnages, leur fait tenir ces discours au moment le plus pathétique de l'ouvrage :

Socrate : Je meurs.

Platon : O mon maître !

Xantippe : O mon époux !

A force d'inversions et d'ellipses, de constructions suspendues et de repos mal placés, les mots qu'Alfieri veut bien conserver sont comme à la torture, ils paraissent quelquefois inintelligibles, ils se heurtent avec violence, ils donnent à ce style énergique le double défaut, qu'on lui reproche, de la rudesse et de l'obscurité. Sans

ampleur et sans rhythme, sans ces ornements poétiques dont l'absence est aussi choquante que l'abus, il rappelle l'orateur plus que le poète; encore l'éloquence même est-elle peu sensible, puisqu'elle ne saurait être où manquent les développements et la variété. Dans les tragiques français on ne trouve qu'en germe ce défaut, si marqué dans Alfieri leur disciple; sobres dans l'emploi des ornements, ils savent y recourir à l'occasion, et leurs sentiments comme leur langue rendent sensibles toutes les délicatesses du cœur humain. Chez le poète italien, la sécheresse est partout, dans le langage comme dans la pensée, dans la conception de la tragédie comme dans l'âme des héros. C'est à Thucydide qu'il faudrait comparer Alfieri, s'il n'avait eu le malheur de joindre l'enflure à la nudité.

S'il est quelquefois éloquent, c'est par le trait, non par le discours. Il a des mots heureux et forts qui rappellent le « moi » de Médée, le « qu'il mourût » du vieil Horace, et, s'ils passent inaperçus, c'est peut-être qu'ils sont trop nombreux. Au reste, dans ces défauts d'un poète qui n'a pas de rivaux parmi les auteurs dramatiques de son pays, il faut plutôt voir l'erreur de son esprit que le résultat d'une imitation dont il s'est toujours défendu; or, cette marque personnelle dans le mauvais n'est-elle pas presque une qualité? Il se peut qu'Alfieri n'ait pas créé un théâtre italien, c'est-à-dire des tragédies empreintes d'un caractère particulier à l'Italie, mais il sut accomplir une réforme qui a rendu ridicules tous ses prédécesseurs, objet de ses critiques, et fait de ses tragédies les seules qu'on osât dès lors représenter. C'est un rare mérite d'avoir imaginé une théorie dramatique

dont certaines parties sont excellentes, malgré l'inévitable imperfection des autres,et de l'avoir suivie dans un si grand nombre d'ouvrages, avec autant d'intelligence que de fidélité. S'il s'affranchit parfois de ses propres règles, dans *Philippe II*, par exemple, où il introduit un confident, c'est encore un trait de génie, puisque ce tyran astucieux et profond ne communique rien de sa véritable pensée à l'homme qu'il admet le plus volontiers dans l'intimité de sa sombre vie et pour qui il semble n'avoir pas de secrets.

Cette pièce, la première, dans l'ordre chronologique, de celles qu'Alfieri jugea dignes du public, est une des plus remarquables de ce théâtre où paraissent tour à tour les principaux sujets de l'histoire chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes. *Polynice*, *Antigone*, *Virginie*, *Agamemnon*, *Oreste*, la *Conjuration des Pazzi*, *Don Garcia*, *Marie Stuart*, *Rosmonde*, *Octavie*, *Timoléon*, *Mérope*, *Saül*, *Agis*, *Sophonisbe*, *Myrrha*, le *Premier Brutus*, le *Second Brutus :* telle est, dans le piquant pêle-mêle de leur publication, la série des ouvrages sur lesquels se fonde à juste titre la gloire d'Alfieri. Ils ne sont pas tous des chefs-d'œuvre, et peut-être n'en est-il pas un qui soit entièrement digne de ce nom trop prodigué ; dans les sujets grecs, le poète s'inspire trop du souvenir de ses lectures, et ne voit guère Euripide ou Sophocle qu'à travers les Français qui les ont imités ; dans les sujets romains, qu'il connaît mieux et qu'il préfère, il fait paraître avec plus d'indépendance toute la force de son âpre patriotisme, sans s'affranchir d'une roideur toute stoïcienne, et si les sujets modernes ou ceux du moyen-

âge sont ses plus heureuses créations, il y est trop inégal.

C'est surtout dans ses caractères qu'il mérite d'être admiré : il ne met à la scène ni des gens de cour, comme faisaient les Français, ni des bravaches, à la manière des Espagnols. Philippe II est une des plus saisissantes figures du théâtre moderne ; Égisthe représente le désir de la vengeance avec une effrayante obstination ; Saül, victime de sa jalousie et de ses remords, nous intéresse et nous frappe par des accès de fureur qui permettent au poète ces élans lyriques dont il s'abstient d'ordinaire avec une rigueur systématique, et qu'il enferme, cette fois, dans un cadre pittoresque, véritablement oriental. Si plusieurs de ces personnages sont plus grands que la nature humaine ne le comporte, c'est un reproche auquel n'échappe pas Corneille, et dont Alfieri pourrait se défendre par l'intention qu'il manifeste, non de peindre les hommes, mais de les inviter, par de vivants exemples, à l'amour de la patrie, à l'horreur de la servitude et de la tyrannie.

Si cette uniformité du but rend le théâtre d'Alfieri monotone, elle le relève par une simplicité d'action et de langage qui est toujours digne d'éloges, mais qui semble presque un miracle, après tant d'atroces et inutiles complications dans les tragédies qu'on admirait auparavant. Alfieri élague les menus détails de l'histoire et ne conserve que les circonstances principales, attentif à les lier entre elles dans des combinaisons claires, soutenues, progressives, à les relever par des pensées nobles, élevées, tendant toujours au sublime, et à remplacer le coloris qui lui manque par la fermeté du dessin. Quel-

quefois même il atteint la couleur poétique : le récit de la mort de Jocaste par Antigone, la description des jeux olympiques dans *Oreste*, ou des fantômes qui agitent ce personnage si malheureux, celle de l'ombre d'Agamemnon poursuivant Clytemnestre, laissent, à cet égard, peu de chose à désirer. Que n'eût pas gagné ce vigoureux théâtre, si l'éclat y eût régné d'ordinaire, au lieu de n'y paraître que par exception !

On peut concevoir des regrets, faire même au plus grand tragique de l'Italie de sérieuses et légitimes critiques ; mais, puisque c'est un grave défaut d'écrire d'un style lâche, comment ne louerait-on pas le style le plus sobre, le plus énergique, le plus concis dont un poète moderne ait donné l'exemple? Alfieri enferme les éternelles maximes de la philosophie et les préceptes plus variables de la politique dans des vers d'une coupe sévère et que leur rudesse même aide à graver dans toutes les mémoires. Le dialogue est chez lui un modèle d'argumentation dramatique, et l'harmonie, quoique peu sensible, eût trouvé les Italiens moins sévères, s'ils n'avaient pris dans la lecture de Métastase un goût funeste pour la mollesse énervante des sons. Il ne faut pas dire avec ces délicats qu'Alfieri écorche les oreilles, mais il est moins raisonnable encore de prétendre qu'il créa l'art de rien et qu'il le laissa complet ; sans parler des Français dont ce poète est constamment tributaire, l'exagération italienne oublie trop ce Maffei si souvent porté aux nues, et ces auteurs dramatiques de notre siècle qui ont, disent les mêmes critiques, ajouté quelque chose à l'art d'Alfieri.

Rien ne montre mieux la fixité de sa pensée que l'effort qu'il fit pour introduire sur la scène comique la recherche du meilleur gouvernement. Quatre des six comédies qu'il écrivit en vers portent ces titres singuliers, *Un seul*, *Peu*, *Trop*, *l'Antidote;* il y montre les inconvénients de la monarchie par l'élection de Darius; de l'aristocratie par l'état de Rome sous les Gracques ; de la démocratie par la lutte de Démosthène et d'Eschine, bafoués à la cour d'Alexandre. Pour faire un bon gouvernement, il faut un mélange des trois formes connues ; les trois poisons réunis composeront l'antidote. Il y a là plus de bizarrerie que de nouveauté. Celle qui consiste à introduire des personnages historiques ne peut être approuvée, puisqu'il faut mettre en relief leurs ridicules, que l'histoire laisse dans l'ombre ; ne les trouvant que dans son imagination, le poète dénature des caractères consacrés par le temps. Ainsi ne faisait point Aristophane; les personnages qu'il raillait, pour lui n'étaient pas historiques : ils étaient ses adversaires et ses contemporains. Alfieri, qui l'avait traduit en partie, ne faisait, en croyant l'imiter, que montrer une faible intelligence des lois de la comédie ; il ne rachetait son erreur ni par cette facilité du langage, ni par cet agrément de l'invention comique, si rare à la scène, en Italie, et qu'y mirent seuls Machiavel et Lasca.

La renommée d'Alfieri a peu souffert de ces échecs successifs, car la juste postérité ne les fait pas entrer dans le compte de la gloire; mais les passions politiques ont retardé l'heure de la justice pour ce poète patriote ; Schlegel poursuit en lui le défenseur de l'indépendance

italienne et de la liberté; les courtisans ne pouvaient aimer le rude censeur qui les flétrissait eux-mêmes en flétrissant leurs idoles; les Français ont peine à lui pardonner sa haine contre la France : c'est par ressentiment du *Misogallo* que le libéral Ginguené accuse Alfieri d'avoir voulu être poète, non par amour de la poésie et des lettres, mais pour être le premier en quelque chose. Il nous sied d'oublier nos offenses et de louer dans notre ennemi la sincérité de son âme, qui fut à la hauteur de son talent.

Novateur au théâtre, Alfieri fut imité de tous ceux qui, après lui, écrivirent pour la scène tragique; Alessandro Pepoli refit ses tragédies pour les rendre conformes à celles qu'admirait un public éclairé; Giovanni Pindemonte fit ressortir par les siennes la supériorité de son modèle, en substituant la déclamation au plus sobre langage, et la pompe extérieure du spectacle à la simplicité des incidents. Ardent citoyen, courageux patriote, Alfieri était digne de naître et de vivre dans une ère de liberté. Si cette joie lui fut refusée, il est du moins le père de tous ces Italiens passionnés pour l'Italie, dont la France admire depuis quarante ans les généreux efforts, heureuse de les voir tout près aujourd'hui d'un triomphe définitif et si laborieusement acheté.

CHAPITRE XV

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

L'histoire : Botta. — Serra. — Palmieri. — Colletta. — Balbo. — L'Archivio storico. — La poésie. — Monti : ses poëmes. — Sa critique. — Sa traduction d'Homère. — Son théâtre. — Foscolo : son roman de *Jacopo Ortis*. — Son poëme des *Sépulcres*. — Fantoni. — Pindemonte. — Leopardi : sa prose et ses vers. — Querelle des romantiques et des classiques. — L'école romantique : Berchet. — Manzoni : ses drames. — Ses poésies lyriques. — Son roman. — Grossi. — Pellico. — L'école classique. — Tentative de conciliation. — Niccolini : son théâtre. — La chanson politique : Giusti. — Les prosateurs : Giordani. — Rosmini. — Gioberti. — Conclusion.

Le dix-neuvième siècle est déjà trop avancé dans sa course pour qu'on puisse, dans une histoire même abrégée des lettres italiennes, le passer sous silence. Les graves événements qui ont éclaté, il y a quelques années, en Italie, le divisent d'ailleurs en deux périodes presque égales pour la durée, et dont l'une est terminée, tandis que l'autre commence à peine. Tout soin de bien dire et d'exposer avec élégance des pensées littéraires ou des faits historiques, semble avoir momentanément disparu devant la généreuse ardeur d'un patriotisme séculaire et d'une nationalité renaissante. Si quelques auteurs doués d'un vrai talent occupent encore l'attention dans la période d'agitation politique où la Péninsule est entrée, ils ont établi leur réputation au temps où le trou-

ble, avant de monter à la surface, ne grondait encore que dans les profondeurs du sol. Nous n'avons pas, au reste, le dessein toujours téméraire de parler des vivants; mais, parmi ceux qui sont morts, il en est d'assez illustres pour que leur gloire, comme leur nombre, permette d'indiquer le caractère de leur temps.

Jusqu'en l'année 1815, tant que dura la domination française, sous le nom de royaume d'Italie, le dix-neuvième siècle se distinguait à peine du dix-huitième, et paraissait plutôt le continuer. Ni les opinions philosophiques, religieuses ou morales, ni les systèmes littéraires, ni les formes du langage n'annonçaient un esprit nouveau dans les jeunes générations. Mais si l'Italie, à cet égard, différait peu de la France, nos voisins eurent, durant l'époque impériale, plus de loisirs à consacrer aux lettres, et plus de talents pour les cultiver. Ils n'étaient pas épuisés par les volontaires efforts d'une révolution terrible ou par ceux qu'imposait à nos pères la fureur belliqueuse de Napoléon : plus ménagés, sans doute parce qu'ils étaient plus loin et qu'on mettait en eux moins de confiance, les Italiens, sujets de l'empire, concevaient, pour le réveil de leur nation, des espérances bientôt déçues, et que, pour ce motif, on leur reproche amèrement aujourd'hui.

C'est dans l'histoire, dans la poésie lyrique et au théâtre que l'Italie se fit, au commencement du nouveau siècle, de nouveaux titres de gloire. L'art rentra alors dans les compositions historiques, où l'on ne louait, depuis Muratori, que le patient travail de l'érudition. Le piémontais Carlo Botta (1766-1837), exilé d'abord dans

notre pays lors des premiers orages que fit éclater au midi des Alpes la révolution française, servit en qualité de médecin dans nos armées, et ne les quitta que pour entrer dans le gouvernement provisoire qu'instituait à Turin le général Joubert (1799). Membre du Corps législatif après la réunion du Piémont à la France, Botta voulut rester dans notre pays, même après la chute de l'empire, quand la dynastie de Savoie fut rétablie à Turin. Il devint recteur des académies universitaires de Rouen et de Nancy, jusqu'au jour où, destitué par un ministre trop zélé, serviteur de la réaction bourbonnienne, il s'ensevelit avec joie dans une retraite favorable à ses travaux (1822).

Dès l'année 1808, en un temps où déjà il lui fallait rabattre des espérances qu'il avait fondées pour sa patrie sur la domination française, il publiait une *Histoire de la guerre de l'indépendance aux États-Unis*, dans la manière des Italiens du seizième siècle, qu'il avait particulièrement étudiés. On loue dans cet ouvrage la rectitude d'esprit dont Botta y fait preuve, bien qu'il n'eût pas à sa disposition la plupart des documents sur lesquels on a, depuis, refait cette importante histoire, et les Américains eux-mêmes ne se montrent pas trop dédaigneux de ce premier essai.

Les loisirs de la retraite permirent à Botta d'achever et de publier une *Histoire d'Italie* dont il s'occupait depuis longtemps, et qui embrasse la période comprise entre les années 1789 et 1815. C'est pour ce grand travail, composé de cinq volumes, écrit peut-être sur un ton trop académique, mais dans un sentiment qui flatte le patriotisme italien, que Botta jouit dans son pays de la recon-

naissance publique, et dans toute l'Europe d'une estime méritée. Ce serviteur de la révolution maudit l'empire et le fatal conquérant, cause de tant de maux, avec une indignation véhémente qui fait oublier l'erreur d'avoir cru, un moment, que les Bourbons rétablis rendraient à la France et à l'Italie leur liberté. Botta n'est pas un historien de génie : il n'avait su prendre aux modèles italiens que la pompe oratoire de leur récit, et il n'avait pas su dérober aux anciens le grand art de découvrir et de montrer le lien secret des choses. Ses défauts sont plus sensibles encore dans les dix volumes où il continue l'histoire de Guicciardin, avec une précipitation qu'explique la pauvreté, malheur de ses derniers jours.

La renommée de cet historien patriote avertit Girolamo Serra qu'on pouvait, en ces temps agités, obtenir l'attention du public par d'autres travaux que ceux du soldat. Serra reprit donc une *Histoire de Gênes*, qu'il avait commencée en 1789, et la conduisit de l'origine des Ligures à l'année 1483. S'il ne dépassa pas cette époque, c'est qu'elle était le point de départ de l'historien Casoni, avec qui, par modestie ou par paresse, il ne voulut pas se mettre en rivalité. Ainsi que Botta, il est au nombre des écrivains patriotes, sans que son dévouement à l'Italie coûte à son impartialité trop de sacrifices, et sa diction claire, facile, pure, paraîtrait excellente, si l'imagination et la chaleur n'y faisaient trop souvent défaut.

Le sicilien Palmieri, dont le patriotisme n'est pas moindre, le fait trop paraître ; il nuit ainsi à l'autorité de sa parole, au point que son *Essai historique et poli-*

tique sur la constitution du royaume de Sicile jusqu'en 1816 n'est une histoire que pour les temps déjà éloignés de nous, et ressemble trop au pamphlet, quand l'auteur rapporte les événements auxquels il fut mêlé. Il était membre de ce parlement qu'avaient restauré les Anglais, qu'ils avaient même garanti en quittant l'île, mais que la dynastie des Bourbons, malgré de formelles promesses, ne voulut plus convoquer. Implacable pour ce manque de foi, Palmieri compromet la gravité de l'histoire par la passion qu'il ressent et que notre temps partage. La froide postérité ferait ses réserves, si elle lisait cet écrit; mais il est à craindre qu'elle n'en soit détournée par les défauts d'un style que déparent une foule de mots étrangers, de néologismes introduits par les Anglais dans la langue de la Sicile, durant un séjour de seize ans. Palmieri a subi le sort commun des auteurs qui n'ont pas les qualités de l'écrivain. Tandis qu'on néglige l'*Essai historique* à cause des nouveautés qu'on blâme dans le style, on ne lit déjà plus l'*Histoire de Sicile depuis les temps les plus anciens jusqu'à Charles III*, parce que le désir d'imiter Botta et de prendre rang parmi les maîtres dans l'art d'écrire a fait de ce second ouvrage une mosaïque de vieux mots, empruntés indifféremment à tous les siècles. Ce travail minutieux de Palmieri augmente peu le prix d'une compilation trop rapide pour être utile, et trop disproportionnée pour ne pas choquer l'homme de goût.

Parmi les imitateurs de Botta, le seul dont le nom soit connu hors de l'Italie est Pietro Colletta, napolitain (1773-1831). Sa vie l'exposait au mépris des bons ci-

toyens; il eut la rare fortune de conquérir leur estime par un livre trop vanté. Mathématicien par goût, soldat par nécessité, jeté dans les prisons en 1799, puis chassé de l'armée, ingénieur civil pendant ces loisirs forcés, rentré en grâce sous Murat et nommé major-général, il resta en place quand les Bourbons remontèrent sur le trône, et, par les marques de son dévouement, mérita la triste mission d'étouffer en Sicile la révolution qui venait d'y éclater (1821). Le sacrifice de son honneur ne le préserva pas d'être enfermé par les Autrichiens, quand ils occupèrent Naples, dans une forteresse de la Moravie; mais, rendu à la liberté, il profita, quoique indigne, de l'horreur qu'inspiraient les cachots du Spielberg. Il vint habiter Florence, et il s'y trouva dans la vivifiante atmosphère des plus généreux sentiments. Il retrouva lui-même ceux de sa jeunesse, et se laissa persuader par d'illustres amis de raconter les événements, mal connus encore, qu'il avait vus de si près.

C'était une entreprise hardie pour un soldat de cinquante ans, qui parlait mal sa langue et n'avait jamais eu la plume à la main. Mais avec une ardeur surprenante, Colletta se mit à l'étude, confiant dans la promesse que lui faisaient les hommes de goût dont il était entouré, de corriger son style et les fautes qui lui pourraient échapper. Guidé par de sages conseils, il recommença trois fois son ouvrage, et des corrections intelligentes le mirent en si bon état, que Colletta paraît presque un écrivain. De cette collaboration anonyme résulta une *Histoire de Naples* où les sentiments patriotiques sont exprimés avec tant d'énergie, qu'elle

ne put voir le jour qu'à Genève, après la mort de l'auteur. De son vivant, elle avait circulé manuscrite : c'était un expédient que pratiquait, depuis des siècles, l'Italie esclave, aux heures où elle rêvait de liberté. Personne alors ne pouvait contrôler les récits de Colletta : la mobilité de l'homme politique justifiait trop la défiance à l'égard de l'historien. Ses adversaires mirent en doute son exactitude, traitèrent de roman tout ce qu'il dit de la Sicile et de Murat. Les patriotes, dont ce livre servait la noble cause, crurent aux faits allégués ou s'abstinrent de les soumettre à une critique rigoureuse, et si la génération présente, qui n'a plus besoin de telles armes, n'oublie pas cette histoire, ce n'est point qu'elle rappelle, comme on l'a prétendu, Salluste ou Tacite, c'est qu'elle est l'œuvre sobre et simple d'un soldat qui ne donne rien à la phrase, et qui expose avec un intérêt véritable les graves événements qu'il a vus s'accomplir.

Cesare Balbo tiendrait peut-être un rang élevé parmi les historiens de ce siècle, si la politique n'avait disputé aux lettres ce sage mais trop timide esprit. Son *Histoire d'Italie*, dans laquelle on loue à bon droit la science des origines et la concision nerveuse du style, ne dépasse pas le règne de Charlemagne, et l'abrégé de l'*Histoire d'Italie jusqu'en* 1815 n'est qu'une sorte de manuel ne rappelant que les principaux faits de ces annales trop ignorées. Ce qui a donné plus de renom à l'auteur, c'est l'œuvre attristée qu'il intitula *le Speranze d'Italia*, et dont on a bien marqué le caractère, en y voyant les « espérances d'un désespéré. » L'école historique, de nos jours, n'a qu'un but, relever à leurs propres yeux

les Italiens trop longtemps abaissés, mais elle le poursuit par deux voies différentes : les uns racontent, à l'exemple de Botta, les événements d'hier, pour en fixer le sens et la portée, surtout pour les mieux graver dans l'esprit des jeunes générations. Les autres, plus patients, reprennent dans ses fondements l'édifice laborieux de l'histoire italienne, et en élargissent la base, au moyen de nouvelles chroniques, que découvrent dans les bibliothèques ces vrais disciples de Muratori. Ce grand mouvement de l'érudition moderne a pour centre Florence, et le précieux recueil qui contient tant de documents arrachés à l'oubli s'appelle l'*Archivio storico italiano*. Il a commencé de paraître en 1844, et les collaborateurs du libraire Vieusseux, qui l'avait fondé, le continuent encore aujourd'hui.

La poésie parut, dès les premières années du siècle, retrouver les accents de ses plus beaux jours; mais le poète à qui elle dut cet honneur, loin d'être un patriote, servit tous les gouvernements avec le même zèle, et peut être traité de mauvais citoyen. Vincenzo Monti (1754-1828) a mérité ce grave reproche, sans être un méchant homme, par faiblesse, par peur, par ambition. Né au pays de Ravenne, il déploya de bonne heure une imagination vive, une sensibilité délicate, une mémoire heureuse, du goût et du jugement. Il en fit preuve, dès son début, en quittant l'Arcadie pour Minzoni, et Minzoni lui-même pour Varano, c'est-à-dire pour Dante, dont Monti résolut de restaurer le culte parmi les Italiens.

Quoiqu'il ait écrit pour le théâtre et même dans le genre critique, c'est par ses poésies lyriques ou narra-

tives qu'il mérite surtout d'être connu. Comme il vivait sous le patronage des cardinaux, il débuta, pour leur plaire, par un poëme, *il Pellegrino apostolico* (le pèlerin apostolique) où il célébrait Pie VI, le souverain pontife, et prodiguait l'outrage à la révolution française. Il avait, par ce moyen, obtenu la faveur du saint-siége, il la voulut mériter mieux encore : pour nouveau sujet de vers il choisit la mort de Basseville, ce secrétaire de l'ambassade française à Naples, qu'assassinait la populace romaine, parce qu'il avait fait porter la cocarde tricolore à ses gens.

Ainsi, c'est à glorifier des assassins que Monti consacra la *Bassvilliana*, le meilleur de ses ouvrages. Dans ce poëme, Basseville, au moment de mourir, élève son âme à Dieu, et, par ce moyen, est sauvé, quoique révolutionnaire, de la damnation éternelle ; mais il n'échappe pas au purgatoire, et, pour expier ses crimes, il est condamné par la divine justice à contempler les maux de la Babylone française. Tandis que le cadavre reste sans sépulture sur les bords du Tibre, l'ombre est guidée par un ange dans le mystérieux pèlerinage. Ce cadre excellent, quoique peu nouveau, permet au poète de raconter les principaux événements de la révolution et d'attaquer les écrivains qui en sont les premiers auteurs. Il les montre se désaltérant, après leur mort, dans le sang qui coule de la tête et du tronc de Louis XVI ; il suppose un dialogue pathétique entre ce prince infortuné et Basseville ému de compassion, revenu aux sentiments monarchiques ; il met enfin sur les portes de Paris ces monstres que Virgile avait placés sur celles de l'Averne. Cette sensible imitation de la *Divine Comédie*, qu'on re-

connait également dans la conduite et dans les vers, devait se terminer par l'entrée de Basseville au paradis. Le spectacle de tant d'horreurs, présenté comme le résultat naturel des opinions révolutionnaires, paraissait au poète une punition suffisante pour un coupable repentant. Mais le triomphe de la révolution fit tomber la plume des mains de « l'abbé Monti, poète papal ; » quand il la reprit, il n'était plus que le « citoyen Monti. »

Pour faire oublier les quatre chants de ce poëme plein de nerf, de hardiesse, d'harmonie, il publia, outre quelques autres ouvrages moins connus, des hymnes républicains et sa *Mascheroniana*, *cantica* en cinq parties sur la mort de Lorenzo Mascheroni, mathématicien, critique et versificateur. « Les pensées révolutionnaires n'étaient pas, écrivait plus tard Monti, conformes à la bonté de mon cœur ; moi-même je les désapprouvais. » Il se résignait pourtant à les écrire, non dans le dessein de conjurer l'orage qui ne menaçait point sa tête, mais afin d'obtenir des emplois lucratifs. Ce Louis XVI qu'il appelait jadis « agneau innocent » et « grand roi », n'est plus, dans l'hymne pour l'anniversaire de sa mort, dans le *Pericolo*, qu'un « tyran sans pitié. »

Pour prix de ces palinodies, Monti reçut diverses charges dont il devait être exclu, d'après la loi, parce qu'il avait attaqué la liberté. Il devint, quand le royaume d'Italie remplaça la république cisalpine, commissaire dans la province du Rubicon, professeur de belles-lettres à l'université de Pavie, enfin assesseur au ministère de l'intérieur pour les affaires des lettres et des arts. Il chante aussitôt la gloire du nouveau maître qui l'a fait chevalier

et poète impérial, il lui consacre de nombreuses poésies, entre autres l'*Épée de Frédéric* et le *Barde de la forêt Noire*. Ce barde effronté, qui célèbre l'expédition d'Égypte et le 18 brumaire, c'est Monti lui-même : il paye ses décorations, ses pensions, ses titres d'historiographe, de professeur émérite, en appelant « Jupiter terrestre », ce Napoléon qu'il devait, plus tard, désavouer sans pudeur. Quand l'heure en fut venue, Monti, transformé en poète autrichien, célébra le « Retour de l'Astrée », c'est-à-dire de la justice, ne craignant pas, dans la soixantième année de son âge, de souiller ses cheveux blancs.

Ce fut sa dernière flatterie en vers, mais non la fin de ses complaisances. Il servit encore l'Autriche, en rallumant le feu des querelles grammaticales, pour détourner les esprits de la politique. Aidé de son gendre Perticari, il soutint, contre les puristes, que tout n'était pas or au quatorzième siècle, que la langue commune devait s'appeler italienne et non toscane, et qu'en faire une langue morte, c'était la condamner, dans peu de temps, à l'oubli. Cette lutte était inopportune, mais il faut avouer que Monti y soutenait les droits de la raison contre le P. Cesari, oratorien médiocre, plus subtil grammairien que profond philologue, qui méprisait tout ce qu'on avait écrit depuis Dante, ne voyait l'art du style que dans le pastiche, et jurait de mourir en tenant à la main quelque texte de langue, Passavanti ou les *Fioretti de saint François*. Les ouvrages de Cesari sont déjà oubliés, tandis qu'on lit encore, en Italie, la *Proposition de corrections au vocabulaire de la Crusca*, ouvrage plein de considérations excellentes sur la philologie, et le meilleur que

Monti ait écrit en prose. Mais il a plus fait par ses vers pour ranimer le goût de la véritable poésie et du beau langage : tandis que Cesari faisait de Dante une idole, Monti qui l'osait critiquer, a mérité par ses imitations ingénieuses et discrètes d'être surnommé *Dante ingentilito*, Dante gracieux.

On l'admire trop pour avoir traduit l'*Iliade* en vers. Les Italiens, à cet égard, voient en lui l'égal de Pope, et Foscolo, qui savait le grec, abandonna la traduction qu'il avait commencée, désespérant d'y surpasser Monti, qui ne le savait pas. Cette ignorance n'en est pas moins la condamnation sans appel d'une si étrange tentative : mettre Homère en vers d'après les traductions littérales et mieux réussir que les plus savants traducteurs, c'est montrer tout ensemble la médiocrité de ceux-ci et la souplesse de l'esprit qui accomplit ce tour de force étonnant, mais ce n'est pas donner aux Italiens le droit de dire que le meilleur interprète d'Homère est un homme de génie, si cet homme de génie n'est pas en état de lire son auteur dans le texte original.

Au théâtre, Monti est tributaire de toutes les littératures. En plus d'un endroit il nous rappelle Racine, Virgile ou Lucain ; mais c'est surtout Alfieri qu'il avoue pour maître. Comme Alfieri, il dédaigne la couleur locale, il recherche l'énergie des caractères, l'éloquence des sentiments ; comme lui, il présente l'action sans les ornements nécessaires, et remplit la tragédie de discours, de discussions, de négociations. Les défauts qu'on entrevoit dans les pièces de l'un sautent aux yeux dans celles de l'autre, et, si Monti a conquis un rang honorable parmi

les poètes tragiques, c'est par la douce harmonie et la poétique richesse d'un langage qui contraste dans *Aristodème,* dans *Manfredi* et surtout dans *Caïus Gracchus,* ouvrage empreint de la majesté romaine, avec la sécheresse choquante et l'inflexible roideur d'Alfieri.

C'est par les réelles beautés de son style que Monti, continuant l'heureuse entreprise de Varano et de Gaspard Gozzi, acheva d'arracher l'Italie à l'imitation de Zoppi, de Frugoni, de Métastase, et de la ramener à Dante, dont les vers incisifs et nerveux devinrent, dans les écoles et dans le monde, la lecture favorite des bons esprits. Pourquoi faut-il que les esprits médiocres, toujours les plus nombreux, aient délaissé les bons exemples pour suivre les mauvais, et qu'au lieu de voir dans Monti le restaurateur des études dantesques, ils aient surtout admiré en lui le créateur trop imité d'un genre poétique du dernier ordre, l'éloge presque improvisé des hommes considérables que la mort enlevait, et, si l'on peut dire, l'oraison funèbre en vers !

Ugo Foscolo (1778-1827) est aussi le poète de la mort ; mais combien plus digne d'estime, malgré les accidents d'une vie orageuse, par l'ardente sincérité de son patriotisme et de son désespoir ! Foscolo était né à Zante, d'un père vénitien et d'une mère grecque qui lui inspirèrent, l'un l'amour de la terre italienne, l'autre le goût des fortes études. Après avoir sacrifié, comme font tous les Italiens, au démon de la tragédie, ce poète de dix-sept ans eut la sagesse de ne point s'enivrer des applaudissements qu'il recevait, et tout ensemble le malheur de céder à la manie des grands mélancoliques, qui avait

alors la faveur de la mode, en donnant un frère à Obermann, à René, à Werther. Mais Jacopo Ortis, qui n'est, à bien des égards, que Foscolo lui-même, a du moins l'excuse des désastres de sa patrie. Le traité de Campo-Formio venait de vendre Venise à l'Autriche, et le jeune Vénitien, qui avait servi dans les rangs des Français la cause de l'indépendance italienne, était partagé entre sa haine contre l'ambitieux général qui compromettait les destinées de l'Italie par les égoïstes combinaisons de sa politique, et la conviction fondée du besoin qu'avait encore la Péninsule de ce tout-puissant appui. Avec la fougue de son âge et des sentiments républicains que Parini son maître lui avait inculqués, Foscolo prit dans le suicide d'un étudiant l'idée des *Dernières lettres de Jacopo Ortis*, et il y mit ses pensées de citoyen, de misanthrope, d'amoureux, son indignation contre une société avilie qu'il ne pouvait réformer, quelquefois ses propres aventures.

Conçu avant l'apparition de *Werther*, mais publié seulement après le chef-d'œuvre de Goëthe, le sombre ouvrage de Foscolo souffrit de ce retard : pour éviter l'accusation de plagiat, il fallut tout refondre et ne laisser que les lettres du héros. Il y a peu de variété dans les éternelles lamentations de ce long monologue, et elles paraîtraient plus monotones encore, si l'auteur avait écouté les conseils de la critique. On reproche à l'étudiant Ortis de manquer d'unité ; mais serait-il un homme moderne, s'il bornait, à la manière des grands Romains, ses pensées à sa patrie, et ne l'accuserait-on pas de n'être qu'une copie, s'il ne songeait, comme

Werther, et après lui, qu'à l'amour ? Le vrai défaut de ce livre étrange, c'est la déclamation et l'emphase, ce sont les phrases brusquement coupées, les exclamations continuelles d'un style qui reste faible, malgré tant d'efforts, et qui paraît, ainsi qu'on l'a dit, celui d'un asthmatique. Il faut, pour bien juger Foscolo, parcourir les pages émues de sa correspondance, récemment publiée, ces lettres confidentielles qu'il écrivait à ses amis. C'est là que, dans un langage tour à tour éloquent et gracieux, grave et spirituel, éclate la sincérité de son âme dans la vie privée, et, dans la vie politique, l'énergie de ses immuables convictions.

Il écrivit peu en vers, car il dédaignait le bavardage académique. Ses trois tragédies d'*Ajax*, de *Thyeste*, de *Ricciarda*, ne le placent qu'au premier rang parmi les médiocres disciples d'Alfieri, dont il a pris les déclamations philosophiques et politiques, le style bref et sententieux, le goût trop manifeste pour les allusions. S'il introduit sur la scène le moyen-âge, c'est pour en montrer les discordes, et, par là, convier les Italiens à s'unir fortement. Il voit Bonaparte sous les traits d'Agamemnon, et Moreau sous ceux d'Ajax, qui n'obtint pas les armes d'Achille. On lit peu ces faibles tragédies, mais on ne cessera de lire le court poëme des *Sépulcres* (*I sepolcri*), un des plus remarquables qu'ait admirés notre temps. Depuis quelques années on n'enterrait plus les morts dans les églises, les cimetières étaient relégués hors des villes, et l'on avait même imaginé pour les pauvres cette fosse commune que le philosophe ne redoute point à son heure dernière, mais dont la triste promiscuité afflige

les survivants. L'âme démocratique de Foscolo souffrait silencieusement de cette inégalité blessante, par laquelle on maintient après la mort les orgueilleuses distinctions de la vie. Il eût accepté la fosse commune si elle se fût ouverte indistinctement pour tous ; mais quand il vit le cadavre de son maître Parini enseveli sans honneur parmi les cadavres obscurs, tandis que ceux que ce mordant poète avait si justement raillés reposaient sous de somptueux mausolées, Foscolo éclata dans ce *carme* fameux, qui est à la fois une satire, un poëme lyrique et une élégie. Y célébrer la gloire de Parini, rappeler avec un souvenir jaloux les poétiques sépultures des Grecs, montrer comment le respect des tombeaux, inutile aux morts, est utile aux vivants, pour les inviter à l'héroïsme et à la vertu, s'arrêter avec complaisance aux exemples immortels qu'on en cite, et y trouver l'occasion des développements les plus chaleureux, les plus élevés : tel est le plan de cette composition. La brièveté éloquente, la mélancolie sans apprêt, le style fort et pénétré du génie antique, y sont rehaussés encore par une gradation bien observée ; l'admiration augmente à mesure qu'on avance et n'est nulle part plus grande qu'à la fin. Toutefois le sévère plaisir de cette lecture n'est pas sans mélange : on voudrait moins d'érudition, moins d'emprunts à la mythologie, à l'histoire ; moins de souvenirs littéraires, et, par conséquent, plus d'originalité.

Une tristesse profonde qu'expliquent les cruelles déceptions du patriotisme et sans doute le tour particulier de ce noble esprit, assombrit tous les ouvrages de sa veine peu féconde ; mais ni la colère ni les regrets ne le poussè-

rent à l'injustice, et jamais il ne tira parti, pour l'avancement de sa fortune, des aveux favorables aux puissants que lui arrachait sa sincérité. S'il reconnaît le bien que, malgré tant de fautes, la domination française a fait à l'Italie, il ne flatte point Napoléon, il ne lui accorde pas même, en succédant à Monti dans la chaire de belles-lettres à l'université de Pavie, ce banal éloge que personne ne refusait à « l'auguste Mécène des études. » Destitué de son emploi, Foscolo se retira en Toscane : il eut beau prendre les armes pour défendre le royaume d'Italie, enveloppé dans la ruine de l'empire, les Autrichiens saluèrent un ami dans cette victime de leur ennemi vaincu.

Pour la première fois, le poète sembla suivre les conseils de la prudence : on lui demandait de fonder un journal pour rallier au gouvernement nouveau les libéraux italiens ; il obéit, et, par cette complaisance, encourut le blâme de ses amis ; mais on apprit, un jour, que, renonçant à son grade de chef d'escadron et à sa pension de professeur émérite, il avait, sans bruit, abandonné son pays. La versatilité apparente ou réelle de sa vie vint de ce qu'à l'exemple de ses compatriotes, il avait ou croyait avoir autant de motifs d'aimer les Français que de les haïr. M. Gervinus reproche amèrement à cette âme malade les fluctuations dont elle ne sut pas se défendre et les déportements dans lesquels Foscolo eut le tort de chercher l'oubli de son désespoir de citoyen. A Londres, où il s'établit, il conçut, soutint et rejeta successivement, sans savoir à quoi s'arrêter, tous les plans qui ont, depuis, été essayés pour l'affranchissement de

l'Italie : et la domination d'un pape libéral, et l'institution d'une monarchie tempérée, et la création d'une forte bourgeoisie, qu'il voulait opposer à la populace avilie et à la noblesse corrompue.

Le malheur de cet esprit généreux mais confus a donc été de chercher trop tôt un remède à des maux que le plus grand nombre de ses concitoyens, pour employer le mot d'Alfieri, ne *ressentaient* pas encore suffisamment. C'est pourquoi le véritable service que Foscolo, durant son séjour en Angleterre, rendit à sa patrie, fut de la faire connaître, d'en faire aimer la littérature, de redresser les erreurs que Baretti avait propagées ; de montrer dans un beau travail sur Dante que ce grand homme était non-seulement le premier poète de la Péninsule, mais aussi le premier apôtre de la régénération italienne. Par le succès de cet ouvrage, Foscolo eût assuré sa fortune, si des prodigalités folles ne l'avaient de nouveau compromise, au point qu'il fut envoyé dans la prison pour dettes et qu'il mourut misérable en pays étranger. Il faut le plaindre d'avoir si mal gouverné sa vie, mais il faut le louer d'avoir élevé les lettres à la hauteur d'une mission sociale, en délaissant les minuties de la grammaire pour les graves problèmes de la politique et de la philosophie. Il en est peu que n'ait abordés avec une vigueur peu commune, avec une constance au-dessus de toutes les épreuves cet homme si fougueux, si inégal, si généreux et si calomnié.

Giovanni Fantoni (1759-1807) fut persécuté, comme Foscolo, à cause de ses opinions démocratiques ; mais, au lieu de suivre les traces de la poésie moderne, il essaye, après Chiabrera, et sous le pseudonyme de La-

bindo, d'introduire en Italie l'ode antique, imitée d'Horace plutôt que de Pindare, avec une affectation et une froideur qui font oublier l'agrément de quelques parties, pour ne laisser paraître que la servile reproduction du rhythme, du mètre, du dessin et du coloris. Ippolito Pindemonte (1757-1828), poète plus indépendant, citoyen plus pacifique, et tellement emporté par son ardeur religieuse, que Byron le disait rapetissé par la superstition, le cède à son frère Giovanni dans l'art de la tragédie, et n'est le premier dans aucun des genres qu'il cultiva de sa plume infatigable, poésies lyriques, lettres et discours. Avec une tristesse douce que tempèrent la grâce et l'harmonie d'un style vraiment classique, il célèbre la vertu aimable et s'abstient de flatter les puissants. Ce poète sans élévation et sans vie n'a rien fait de plus achevé que sa traduction de l'*Odyssée*. Les Italiens la comparent à l'*Iliade* de Monti. Le ton calme et posé d'un poëme narratif convenait à cet esprit peu capable d'invention, à ce talent remarquable dans le genre tempéré.

Dans cette brillante période, le meilleur poète, avec Monti et Foscolo, ce n'est ni Pindemonte ni Fantoni, c'est Giacomo Leopardi (1798-1837), qui sut, en outre, joindre à la science de l'érudit le beau style du prosateur. A l'heure où les jeunes gens sont encore aux écoles, il était déjà un philologue, il aimait à étudier les textes indéchiffrables, à recueillir les fragments ignorés; à l'exemple de Paul-Louis Courier, son contemporain, il traduisait dans un langage archaïque comme celui d'Amyot, et publiait même de prétendues traductions du grec, où les plus savants ne soupçonnaient pas l'innocente fraude. « C'est

par de telles études préparatoires, quand on ne s'y oublie pas, dit M. Sainte-Beuve, c'est par de tels ingénieux secrets, longuement médités, que les vrais poètes savent ressaisir d'un puissant effort les langues et les styles aux âges de décadence, parviennent à les arrêter au penchant ou même leur font remonter avec honneur les pentes glorieuses. » Leopardi ne s'oublia pas et devint un écrivain du premier ordre. Ses *Essais de morale* (*Operette morali*), recueillis dans les journaux où ils avaient paru, sont des dialogues à la manière de Lucien ou du Tasse, mais d'un raisonnement serré, d'un style expressif et solide, correct et familier, où l'aisance et le naturel ne laissent pas apercevoir le travail. Cependant ces belles pages ne sont point exemptes de bizarrerie : la mode y converse avec la mort, la nature avec un Islandais, Copernic avec le soleil. Par ses arguments empreints de l'ironie socratique, Leopardi rappelle Platon, et par les plaisanteries qu'il y mêle, Voltaire; mais il sait rester lui-même, et il a une autre sorte d'ironie, âcre et profonde, qui n'appartient qu'à lui.

C'était le fruit amer de la souffrance. Ayant abandonné la religion catholique et pris rang parmi les libres penseurs, Leopardi avait encouru l'inimitié de son père. Cette peine s'ajoutant à la difformité d'épaule qui rendait sa personne presque ridicule, aux infirmités précoces qui mirent plus d'une fois sa vie en péril, aux sombres pressentiments qu'il avait sur l'avenir de l'Italie, il s'était bientôt dégoûté de toutes choses, et, dans l'excès de son désespoir, il n'était rien dont il ne doutât. Pour lui, comme pour Brutus, la vertu est un mot, la vie éternelle

un rêve, le progrès de l'humanité une utopie, la société une ligue de fripons contre les honnêtes gens. Dans ces tristes pensées il est sincère ; son scepticisme n'est pas celui d'un indifférent, car il désire, sans l'espérer, le triomphe de la vertu et de la patrie. Comme l'a dit un de ses compatriotes, Leopardi est un sceptique qui rend croyant. C'est lui-même qu'il peint dans sa prétendue biographie de Filippo Ottonieri, qui rappelle la *Vie de Castruccio Castracani*, écrite par Machiavel. Leopardi est trop savant et trop ami de la société grecque pour discerner par où elle est inférieure à la nôtre, et pour ne pas voir l'âge d'or dans le passé. « Il considère Brutus comme un ancien, dit encore M. Sainte-Beuve, mais c'est lui qui l'est; il est triste comme un ancien venu trop tard. Il n'a pas voulu rendre son épée, et il est près de s'en percer dix fois le jour. »

Cependant la douleur ne l'amollit point : il reste mâle et ferme à l'égal des stoïciens, sans aller avec eux aux extrêmes. Jamais l'expression, même dans ses vers, ne dépasse sa pensée. C'est là qu'il est surtout admirable pour avoir su l'exprimer dans des pages tour à tour ironiques et brûlantes, pleines d'amertume et de larmes, où le style est d'une pureté sobre, d'une concision énergique qui ne coûte de sacrifices ni au sens toujours exact et profond, ni au rhythme toujours naturel, savant, harmonieux. On comprend à peine que, sans cesse menacé d'une mort prématurée, il reste maître, à ce point, de ses facultés poétiques : c'est quand les forces lui manquaient pour continuer ses travaux de philologie qu'il composait et publiait ses plus beaux vers, ses *canzone*

sur l'Italie, sur le monument qu'on préparait à Dante, et surtout ce mâle et gracieux poëme, son chef-d'œuvre, qu'il intitula *l'Amour et la Mort.* Dans ce titre même paraît trop l'unique sentiment qui domine le poète : cette uniformité dans la tristesse, qui répand sur ses beaux vers une sorte de monotonie, est presque le seul défaut qu'on y puisse relever. Ils sont par leur simplicité et leur élégance à peine au-dessous de ceux des Grecs : païennes par l'expression, sceptiques par la pensée, ces poésies désolées sont chrétiennes par le sentiment. Leopardi n'est pas « un Pétrarque incrédule et athée, » comme l'appelle ingénieusement M. Sainte-Beuve, puisque, au lieu de badiner sur des sujets frivoles, il a courageusement abordé les plus graves questions qui nous puissent occuper, avec un vaste et positif savoir qui le conduit à ne pas espérer la solution des grands problèmes, mais qui ne flétrit jamais la fraîche fleur d'imagination qu'il avait en lui.

Il vivait encore et déjà il jouissait de sa gloire, lorsque éclata la grande querelle des romantiques. Le bruit en vint de l'Allemagne et de l'Angleterre : les Italiens prêtèrent une oreille peut-être trop attentive aux innovations de Göthe et de Schiller, de Byron et de Walter Scott, exagérées par l'ardeur sans mesure des disciples français. Ceux-ci acceptaient tout, les pratiques comme les principes de l'art nouveau. Mettre les anciens audessous des modernes par respect pour la loi de la « perfectibilité indéfinie, » soutenir la nécessité du contraste et de l'antithèse, introduire le laid et le grotesque, non-seulement pour faire valoir le beau, mais encore

pour leur valeur propre, montrer toutes choses mêlées dans la nature, le sérieux caché sous le ridicule et le ridicule sous le sérieux, prétendre enfin qu'au lieu de parer l'œuvre divine, il faut la montrer comme elle est, sans en rien dissimuler : telle était dans ses traits principaux la doctrine dont s'éprit une moitié de l'Italie : on y traduisit avec ardeur Shakspeare, Milton, Byron, Walter Scott et Schiller; on y délaissa les maîtres italiens pour remonter aux naïfs et informes ouvrages des époques barbares, on abandonna tout pour la nature, mais on ne sut que la copier sans choix, loin d'y prendre seulement ce qui mérite d'être reproduit, ou d'y chercher l'idéal. Les aspirations du patriotisme vinrent en aide à la nouvelle école ; tandis qu'en France, elle se recrutait principalement parmi les « défenseurs du trône et de l'autel, » les libéraux de la Péninsule ne voyant d'ennemis, alors, que dans les étrangers qui occupaient le sol national, se flattaient, en relevant le moyen-âge, d'exciter la papauté à reprendre ses anciens rêves de suprématie, et à rendre, sous sa domination, l'Italie aux Italiens.

Moins nombreux, les classiques avaient en outre le désavantage de n'être pas d'accord entre eux. Les uns s'attachaient aux doctrines anciennes, uniquement parce qu'elles l'étaient, et se voyaient soutenus des gouvernements, ennemis de toute nouveauté. Les autres, plus clairvoyants et plus sages, combattaient les illusions guelfes des romantiques, et tenaient trop aux saines traditions de l'art pour les compromettre en cédant aux novateurs tout le terrain qu'ils réclamaient. Deux recueils répandus, *la Biblioteca* à Milan, et *l'Arcadico* à Rome soutenaient

la cause perdue de la résistance classique et sans concessions; mais à Florence, autour de l'actif et intelligent libraire Vieusseux, s'étaient groupés les hommes modérés, Zannoni, Giordani, Sestini, Niccolini, Tommaseo, qui, durant de longues années (1819-1832) soutinrent, dans la célèbre *Anthologie*, les droits du progrès, mais en l'appuyant sur la tradition. Réunis vers le même temps dans la maison du comte Porro, en Lombardie, les principaux novateurs, Berchet, Manzoni, Pellico, Visconti, Gioja, Confalonieri, Romagnosi, avaient fondé un journal, le journal bleu, comme on l'appelait, qui, malgré son titre de *Conciliateur*, repoussait toute conciliation avec ses adversaires. Supprimé deux ans plus tard (1821) à cause des allusions politiques qu'on lui reprochait, il attira sur ses courageux rédacteurs les persécutions et les souffrances de l'exil ou du cachot. Silvio Pellico, qui avait eu l'idée première de cette publication, devenue malgré lui belliqueuse, alla l'expier au Spielberg.

Rien pourtant n'était plus facile, alors, qu'une conciliation véritable : deux partis qui nourrissaient, dans la politique, la même haine de l'étranger, et qui, dans les lettres, revendiquaient avec une égale sincérité Dante, Pétrarque, Arioste et le Tasse comme autorités et comme modèles, ne pouvaient être incompatibles. Les romantiques de Milan, après avoir voulu secouer le joug des règles, l'avaient, dans une certaine mesure, repris d'eux-mêmes, et les classiques de Florence avouaient qu'il ne le fallait point porter trop pesant. Les trois poètes de cette période, Monti, Foscolo et Leopardi avaient trouvé, par l'instinct du génie, la juste mesure où pouvaient se ren-

contrer, sans se combattre, le respect de la règle et l'amour de la nouveauté.

S'ils repoussèrent tous les trois le romantisme absolu, c'est que, dans le principe, il était soutenu avec une telle violence, qu'il donnait raison à ses adversaires. C'est rarement le capitaine qui dresse le pavillon au mât du navire; Berchet, français d'origine et poète médiocre, s'affranchit, le premier, de la tradition, en traduisant la fameuse ballade de Bürger. Berchet a vécu jusqu'à nos jours (1853), et depuis longtemps on ne lit plus ses vers, œuvre de circonstance, animée de l'esprit de révolte dans les lettres comme dans la politique; mais les Italiens n'oublieront pas le nom du poète qui éveilla jadis dans leurs jeunes âmes l'amour de la patrie.

Le véritable chef de l'école romantique fut, dès la première heure, le petit-fils de Beccaria, Alessandro Manzoni. Cet illustre vieillard, né en 1784, vit encore aujourd'hui dans le pays dont il est l'orgueil, et ne devrait point trouver place dans cet ouvrage, s'il ne s'était depuis longtemps retiré de la mêlée littéraire; mais pour lui une exception est légitime et même nécessaire. Considéré comme un ancien, c'est-à-dire comme un maître, il jouit, dans sa paisible retraite, de la gloire incontestée que lui ont valu un caractère pacifique, qualité singulière chez un chef d'école, une vie honorable et de rares talents.

Il est un des romantiques à qui l'on ne peut reprocher de n'avoir vu l'Allemagne qu'à travers la France : en 1813 il publiait cinq hymnes théologiques, où paraît déjà sa manière, et son premier drame est antérieur de dix ans à *Hernani* (1816). Mais il entra résolûment dans cette

révolte contre les traditions, qui remonte chez nous jusqu'à Chateaubriand. Manzoni fréquentait, à Auteuil, le salon de madame de Condorcet, et disait à Fauriel, son ami, que la poésie doit être tirée du cœur. Il l'en tira moins, pourtant, qu'il ne le croyait peut-être. A la réserve de ses vers lyriques, où il est vraiment lui-même, il subit la tyrannie de l'école nouvelle qu'il acclimatait dans son pays. C'est dans le drame que les romantiques se flattent d'avoir introduit les radicales réformes dont ils tirent vanité. Pour produire à la scène des êtres vivants, ils les représentèrent tels que les donnait l'histoire; mais ils poussèrent la superstition historique jusqu'au point de reproduire fidèlement, sous prétexte de couleur locale, les plus menus et les plus indifférents détails de mœurs. Loin de grouper les petites choses autour des grandes ou plutôt d'une grande, ils se crurent tenus de dérouler tous les événements auxquels avaient pris part leurs personnages, transformant ainsi le drame en une sorte de chronique versifiée, et perdant par cette faute ce qu'ils avaient gagné par l'abandon des unités. Enfin, si les sujets tirés du moyen-âge répondaient mieux que les sujets anciens aux préoccupations nationales qui dominaient tout en Italie, ils exposaient trop l'écrivain à ces allusions contemporaines qui charment le vulgaire, mais que repousse le bon goût.

Dans ses deux drames, *Carmagnola* et *les Adelchi*, Manzoni ajoute à ces défauts du genre les siens propres, qui sont d'être trop calme pour porter sur la scène la passion et la terreur, de développer trop lentement l'action et les caractères, d'introduire des épisodes qu'il au-

rait dû retrancher. En vain Göthe prit la défense de *Carmagnola* visiblement imité de *Götz de Berlichingen;* en vain Manzoni repoussa les attaques des critiques français : *Carmagnola* et *les Adelchi* sont plutôt faits pour la lecture que pour la scène, on l'a bien vu quand d'imprudents amis les y ont risqués.

Si ces deux ouvrages plaisent, c'est parce que les héros n'y sont plus des Romains, comme ceux de Monti, des Flamands ou des Écossais, comme ceux de Pindemonte, mais des Italiens, et presque des champions de la cause nationale; c'est surtout parce que le style vraiment poétique reposait de la sécheresse d'Alfieri et atteignait dans les chœurs une rare perfection. Ainsi ce drame que devait régénérer l'histoire, c'est ce qu'il a de moins historique qui le recommande à l'attention. Les plus brillantes qualités de Manzoni sont celles du poète lyrique. Ses chœurs sont des chefs-d'œuvre où la rime et la strophe, loin de paraître un embarras, ajoutent de nouvelles beautés. Dans son ode fameuse du *Cinq Mai*, trop vantée quoiqu'il y lutte sans désavantage contre trois de nos meilleurs poètes, on ne trouve ni images fausses, ni épithètes forcées, ni pensées obscures ou sans lien. Manzoni s'abstient de toute attaque, soit contre Napoléon, soit contre les puissances à qui tant d'autres ont reproché sa mort. C'est un chrétien qui se recueille devant les arrêts de son Dieu et qui n'a d'autre tort que de prêter au guerrier mourant, par une fiction poétique, des sentiments religieux dont les témoins oculaires n'ont jamais parlé.

Mais les vers lyriques, si justement admirés en Italie, n'eussent pas donné à Manzoni, parmi les nations étran-

gères, la renommée qu'il doit au roman historique des *Fiancés* (*I promessi sposi*). Ce genre, si fort en faveur durant la première moitié de notre siècle, n'était point sans défauts, tel que l'avait conçu l'imagination brillante de Walter Scott. Dans le système de ce fécond romancier, les faits et les personnages historiques devaient être reproduits avec fidélité, au milieu des plus amples développements; mais par la nécessité d'intéresser le lecteur aux choses et aux hommes, on était conduit à altérer ou à forcer au moins les caractères pour leur donner plus de relief et d'intérêt.

Manzoni pense avec plus de raison qu'il faut étudier profondément l'histoire, moins pour la raconter que pour donner à des êtres de fantaisie, plus vrais que bien des héros empruntés aux chroniques, le costume, les mœurs, le langage de leur état et de leur temps. « La narration historique, écrivait cet esprit judicieux, est interdite à la poésie, puisque l'exposé des faits a pour la curiosité très-raisonnable des hommes un charme qui dégoûte des inventions poétiques qu'on veut y mêler, qui les fait même paraître puériles; mais rassembler les traits caractéristiques d'une époque de la société et les développer dans une action, profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle, sans prétendre faire ce qu'elle fait mieux : voilà ce qui est encore réservé à la poésie et ce que, à son tour, elle seule peut faire. »

Ce n'est pas le moindre mérite de Manzoni d'être resté fidèle à ce sage programme. Dans ses *Promessi sposi*, publiés en 1827, il trace un vivant tableau de la société milanaise au dix-septième siècle, il y produit les person-

nages les plus divers quant à la race ou à la condition, depuis le paysan retors, subtil, un peu poltron, jusqu'aux seigneurs satisfaits de la domination espagnole, jusqu'à l'évêque, modèle du prêtre courageux, ingénieusement rapproché du curé pusillanime. Des scènes rustiques, présentées avec une naïveté charmante, des épisodes importants répandent dans cet ouvrage, quoiqu'ils aient l'inconvénient de faire oublier le sujet, une inépuisable variété. La famine, la sédition, l'invasion, la peste même, malgré le redoutable souvenir de Boccace, sont des tableaux achevés, d'un style simple sans trivialité, éloquent sans déclamation, et les idiotismes français ou lombards qu'on y signale, sont si heureusement placés aux endroits où le mot italien manque, qu'on ne saurait reprocher au poète de si heureux larcins.

On lui reprocherait plus justement la lenteur de l'action, des descriptions trop longues, un dialogue trop minutieux; mais l'ensemble est si agréable et si vrai, la conception du genre si supérieure à celle de Walter Scott, que le goût le plus sévère fait à peine ses réserves et se sent désarmé.

A l'apparition de ce beau livre, les Italiens, outre les rares mérites qu'y trouvaient les lecteurs de tout pays, se plurent aux allusions qu'ils rencontraient sur leur condition malheureuse : sous l'oppresseur espagnol ils virent l'Autrichien; ils furent émus au simple récit des maux qu'apporte l'occupation étrangère : la modération du poète, son imperceptible sourire, sa douce mais incisive ironie, plaidaient plus éloquemment en faveur de l'autonomie des peuples que n'eussent fait les plus véhémentes

imprécations. Mais, il faut le dire, le patriotisme de Manzoni, quoique réel, manquait d'ardeur; sa résignation religieuse aux décrets du ciel était peu propre à susciter des défenseurs à l'Italie, et s'il sut, avec son tact exquis, se retenir sur la pente d'une excessive mansuétude, ses disciples y glissèrent, donnant, comme Pellico et Grossi, en présence de l'ennemi public, le spectacle énervant d'une regrettable soumission.

Ces deux noms sont les plus célèbres d'une école dont une résignation peu civique est le caractère dominant. Au théâtre, les disciples de Manzoni sont esclaves de la vérité dans l'histoire, mais ils ne savent pas y répandre la vie. Qu'ils fassent des romans ou des poëmes, ils sont érudits ou pittoresques, mais rarement originaux. Le milanais Grossi (1791-1853), qui a fait un chef-d'œuvre dans le dialecte de sa ville natale, en racontant la mort tragique du ministre Prina, a beau, dans un roman historique intitulé *Marco Visconti*, imiter la composition, le style, reproduire même les termes de Manzoni, l'ensemble de l'ouvrage n'en est pas moins infidèle à ce qu'il y a de plus heureux dans la poétique des *Fiancés*. Grossi ne feuillette les livres et les manuscrits que pour reproduire servilement ce qu'il y trouve, et sans le comprendre, puisqu'il nous représente doux et résigné comme il l'était lui-même un féroce condottiere du moyen-âge. Aussi ce modeste poète ne paraît-il à son aise que dans ses nouvelles en vers, genre dangereux, héritier de l'épopée, mais qui, n'en pouvant adopter les grandes divisions ni en suivre les règles traditionnelles, est exposé à cette fâcheuse alternative ou d'employer des machines

épiques dans un sujet simple, ou d'entourer d'un cadre poétique un prosaïque roman. Grossi n'a point le nerf de l'écrivain et manque de foi en lui-même : il crut sur parole les critiques envieux qui lui refusaient tout talent d'écrire, et, sur-le-champ, il posa la plume, pour ne la reprendre jamais. La faiblesse de ce style naturel et coulant ne doit pas cependant nous rendre injustes pour un esprit aimable qui supplée à la force de la pensée et du langage par la grâce et le sentiment.

Silvio Pellico (1789-1854), poète et prosateur médiocre, n'eût obtenu, sans les malheurs de son âge mûr, qu'une célébrité éphémère. Ses poésies fugitives manquent d'invention, d'énergie, d'élégance; son théâtre, mal imité de Manzoni, ne nous touche que par hasard, quand il s'y rencontre, dans la vie intime, quelque sentiment tendre et délicat. L'action manque d'ampleur, le style de force, les caractères de variété. Les huit tragédies de Pellico rappelleraient Alfieri, si le poète y savait inspirer la terreur ou la pitié, s'il savait surtout concevoir et peindre le combat des passions; mais il n'avait ni le génie dramatique ni le sentiment de sa propre faiblesse. Pour son coup d'essai, il s'attaquait à deux des plus touchants personnages de Dante, malgré Foscolo, qui le détournait d'y porter la main, disant « que ces morts feraient peur aux vivants. » *Françoise de Rimini* n'est qu'une molle élégie, et *Euphémie de Messine*, quoique interdite par l'ombrageuse Autriche, n'a pas même l'insuffisant mérite d'être une protestation nationale. Mais on ne condamne pas à mort un si timide citoyen, on n'enferme pas dans les cachots du Spielberg un tragi-

que applaudi, sans exciter l'émotion publique, sans changer en admiration l'estime que méritaient des talents si mal récompensés. L'Europe ne partagea les sentiments de l'Italie que du jour où Pellico, rendu à la liberté, fit connaître par un livre simple et touchant le martyre de ses prisons (*Mie prigioni*), dont le tableau, quoique adouci, devait être pour l'Autriche le plus cruel et le plus juste des châtiments.

Cette indulgence n'était point un calcul du prisonnier, elle était un trait de caractère; car, retiré à Turin et maître d'exprimer toutes ses pensées, Silvio s'est volontairement condamné au silence, et, bibliothécaire d'une marquise piémontaise, a fini obscurément sa vie dans les exercices d'une dévotion exaltée, tout à fait étranger aux luttes politiques et nationales que soutiennent encore avec une infatigable ardeur ceux de ses compagnons de jeunesse et d'infortune que la mort a jusqu'à présent épargnés. Si le livre des *Prisons* produisit à son apparition d'heureux effets, quiconque, jugeant avec sa raison, résiste aux entraînements de son cœur, éprouve à cette lecture un malaise indéfinissable, et se sent, après l'avoir achevée, moins fort qu'auparavant. On n'est vraiment homme qu'à la condition de concevoir pour le mal ces haines vigoureuses dont parle Molière, et qui sont le commencement du bien, quand elles n'en sont pas la conséquence. Courber la tête devant l'injustice, se soumettre à la volonté discutable de nos pareils, qui nous oppriment par le droit du plus fort, ne saurait être ni une vertu ni un devoir. C'était presque donner une revanche à l'Autriche, de la main même qui la châtiait, que

d'abaisser à ce point devant elle le caractère italien.

A l'école de Manzoni, il faut rattacher encore le gendre de ce poëte illustre, Massimo d'Azeglio, dont les lettres pleurent la perte toute récente (1866). Officier, homme d'État, peintre distingué, patriote aussi ardent que Grossi et Pellico étaient tièdes, il suivit, comme écrivain, les principes établis par son beau-père, dans deux romans *Ettore Fieramosca* (ou *le Défi de Barletta*) et *Niccolò de'Lapi*, remarquables par l'effort de l'auteur pour réveiller ou soutenir les sentiments nationaux, et ramener le goût de la belle langue des Toscans. S'il n'est pas lui-même parfaitement maître de ce pur idiome, s'il pousse l'amour de son pays jusqu'aux exagérations les plus invraisemblables, du moins l'art de décrire, l'intérêt du récit, la noblesse des vues assurent à ces deux romans une place honorable, parmi les meilleurs écrits en ce genre qu'ait produits l'Italie contemporaine.

S'il faut absolument trouver des chefs aux deux écoles rivales, Leopardi conduit, au dix-neuvième siècle, la phalange des classiques, comme Manzoni celle des romantiques ; mais on vit rarement deux adversaires, deux chefs d'école plus dignes l'un de l'autre et plus près de s'entendre. Manzoni n'avait pris aux Allemands que la partie la plus raisonnable de leurs doctrines, et Leopardi avait abandonné de celles des classiques ce qu'elles ont de plus contestable. Ses disciples s'attachent moins à trouver de grandes pensées qu'à revêtir celles qu'ils ont des formes les plus pures; ils ne parviennent donc qu'à imiter de loin l'admirable langue du maître, ou plutôt à chercher, comme lui, des modèles de style dans les

écrivains des grands siècles. A l'exemple du seizième, toute cette école revenant, quoique avec moins de fougue, au soin exclusif de l'expression et du langage, fait consister l'art d'écrire dans un travail de patiente mosaïque où domine l'archaïsme, et l'on a donné le nom peu flatteur de *formistes* aux poètes qui consument leurs talents dans ces efforts puérils.

C'est également une critique indirecte qu'on adresse aux disciples de Manzoni, quand on les appelle *coloristes*, car on veut faire entendre qu'ils relèguent la pensée au second plan, pour mettre au premier la couleur et l'image. Leurs écrits en vers ne diffèrent de la prose que par le rhythme et la mesure; on les voit s'affranchir tantôt de la rime, tantôt de la division en octaves, et s'attacher si exclusivement à parer de vives couleurs tout ce qui sort de leur plume, qu'ils mériteraient aussi le nom de *formistes*, puisque la couleur est encore la forme, et qu'à l'exemple de leurs rivaux, c'est de la pensée qu'ils sont le moins occupés.

Au plus fort des luttes qui divisaient ces deux écoles, un écrivain plein de sens, rédacteur estimé de l'*Anthologie*, avait entrepris de les amener à une paix durable, en leur montrant, par les heureux effets d'un sage éclectisme, que la différence de leurs doctrines n'était pas un obstacle invincible. Giambattista Niccolini (1785-1861) avait, de bonne heure, abandonné les emplois publics, pour vivre dans une indépendance que lui rendait chère son désintéressement. Critique éloquent et philologue habile, comme l'attestent un grand nombre d'ouvrages en prose dont la valeur ne doit pas se mesurer à l'étendue,

c'est surtout dans l'art dramatique qu'il a pris une place considérable, et laissé la trace des longues hésitations d'un goût qui, avant même d'avoir trouvé sa voie, résistait aux entraînements.

Dans la première moitié de sa carrière, c'est d'Alfieri que Niccolini s'inspire, et surtout des Grecs, dont il sent, dont il sait reproduire l'énergie et la simplicité. Son poème de *la Pitié* (1804), sa tragédie de *Polyxène* (1810), le montrent pénétré des écrivains classiques et ne soupçonnant pas qu'on puisse chercher ailleurs les principes du beau. Dans *Nabucco*, sans changer de méthode, il cède à cette fièvre d'allusions politiques dont l'Italie était dévorée depuis l'*Ajax* de Foscolo : Nabuchodonosor, c'est Napoléon, et plusieurs membres de sa famille sont reconnaissables sous les traits des autres personnages.

La première concession de Niccolini à l'esprit nouveau fut d'aborder un sujet moderne, celui de *Mathilde*, qu'il traite encore à la manière des anciens. L'insuccès de cette tentative le tint dix ans éloigné du théâtre. Quand il y produisit, en 1827, sa tragédie de *Foscarini*, on vit comment, après de mûres réflexions, il entendait se rendre aux romantiques : il admettait la couleur moderne, proscrite par la vieille école, et il demandait moins la régularité du drame à l'observation des règles consacrées qu'à la simplicité de l'action. Tant de réserve ne protégea point le poète contre les plus vives attaques : on les épargnait à Manzoni, Niccolini en fut accablé, soit que les innovations parussent plus dangereuses dans un ouvrage qui avait plus de valeur dramatique, soit qu'elles

étonnassent davantage de la part d'un homme que l'art classique avait compté jusqu'alors parmi ses défenseurs. Si *Jean de Procida* (1830) réussit mieux, c'est qu'il flattait la passion nationale. Niccolini ne se trompa point sur la nature de son triomphe ; effrayé d'ailleurs par les excès du romantisme, il essaya de revenir sur ses pas : *Agamemnon*, tragédie pénétrée de l'esprit antique, *Beatrice Cenci*, drame vraiment moderne, marquent ces fluctuations d'un esprit encore incertain. Elles furent les dernières. Le poète s'étant, en quelque sorte, trouvé lui-même, donna enfin la mesure de son talent dans *Filippo Strozzi* et dans *Arnaldo di Brescia*, ses deux meilleurs ouvrages.

Si l'on y sent trop l'effort dans l'invention et l'enflure dans le style, ils sont remarquables par la pureté classique unie au mouvement de l'art nouveau. A l'exemple de Shakspeare, Niccolini introduit sur la scène une foule de personnages ; mais, au lieu de concentrer l'action, il a le tort de la répandre, comme fait Manzoni, dans une série de dialogues historiques, trop souvent sans force et presque toujours sans lien. Toutefois *Arnaldo de Brescia*, ce drame dont la représentation serait presque impossible, frappa quand il parut (1843), non-seulement à cause des mâles beautés qui s'y trouvent, mais aussi par le rapprochement qui se présentait naturellement aux esprits entre ce drame où éclataient les dangers de la puissance temporelle aux mains de l'Église, et le livre, alors dans toute sa vogue, où l'abbé Gioberti conseillait aux Italiens de mettre le pape à leur tête, pour reconquérir leur « primauté. » Un chef populaire tel

qu'Arnaldo de Brescia, entouré d'Adrien IV, de Frédéric Barberousse, des plus illustres personnages de ce temps, et mourant sur le bûcher au sein de cette Rome qu'il avait soulevée, semblait très-propre à devenir le héros d'une tragédie véritable, transformée selon les règles plus libres de l'art moderne. Niccolini, pénétré des sentiments d'Arnaldo, lui communique la vie, mais il nous saisit par la force des pensées plutôt qu'il ne sait nous émouvoir, et il distrait l'attention du spectateur par mille détails qu'il aurait dû supprimer. Il est resté seul, parce que, ayant plus de clairvoyance que ses concitoyens, il ne partageait pas leurs passions littéraires; il est vrai qu'il leur a plutôt montré les voies de la conciliation, qu'il n'y a marché lui-même, car, pour y entraîner des hommes qu'aveuglait l'ardeur de la lutte, il fallait réunir les qualités des deux écoles, et Niccolini n'en a su prendre, parmi tant de mérites qui lui sont propres, que les plus sensibles défauts.

Giuseppe Giusti, le chansonnier toscan (1809-1850), est aussi un solitaire; l'isolement convient à quiconque veut garder l'indépendance de son esprit. Le tour satirique, qui est la dignité de la chanson, et qui lui donne droit de cité dans la république des lettres, ne permet pas aux poètes-chansonniers de suivre des chefs d'école dont ils cherchent plutôt à marquer finement les travers. Quelques-uns, toutefois, rangent Giusti parmi les classiques, dont il a le style sobre et pur, le goût pour la langue du seizième siècle ou plutôt pour le parler populaire, mais dont il se distingue par la violence de sa haine contre les prêtres et les princes, qu'il frappe de

ses traits les plus acérés. Modéré, d'ailleurs, en ce sens que sa raison répugne aux utopies, et libéral qui bornait à l'indépendance matérielle de l'Italie ses désirs de réforme, il se retint sur la pente des partis extrêmes, ne conspira qu'au grand jour, par ses chansons, s'entendit appeler dans le même temps « anarchiste » et « réactionnaire », et s'en consola par la pensée que ces injures contradictoires ne l'atteignaient pas.

Ce qu'il attaque, ce sont les abus et les ridicules, dans tous les rangs, dans toutes les conditions, mais surtout chez les hommes dont le pouvoir rend les exemples contagieux. Ces brèves satires n'eussent pas trouvé grâce, malgré leur forme frivole, dans un pays où l'ombre même de la liberté était un sujet d'effroi : Giusti ne les communiquait donc que manuscrites et sous le voile de l'anonyme, lequel, à vrai dire, en augmentait l'attrait. Les copies se multipliaient, d'autant plus recherchées dans toute l'Italie qu'à la faveur de ce demi-mystère, le poète nommait, sans crainte et sans détour, les choses qu'il condamnait et les personnages qu'il flagellait. Par là il ressemble à Béranger, dont il n'a pas l'invention, mais qu'il surpasse par la délicatesse et par le naturel dans un genre si familier. Quelquefois la chanson du satirique italien devient un petit poëme, par exemple son *Gingillino* (le mirmidon toscan), peinture de la corruption florentine avant 1847. On loue surtout le *Brindisi di Girella* (le toast de la girouette), qui rappelle le *Paillasse* du chansonnier français.

C'est dans cet ordre de poésies légères, où paraît l'arrière-pensée politique sous l'amère plaisanterie, que

Giusti est passé maître : son œuvre est une leçon constante à ses concitoyens, à leurs oppresseurs, à leurs ennemis. Aux uns il apprend, dans l'*Incoronazione*, à ne pas s'agenouiller devant les souverains allemands qui règnent sur le nord de la Péninsule ; aux autres, que l'Italie n'est pas « la terre des morts. » Dans *le Prétérit plus-que-parfait du verbe* PENSER, il poursuit de son fouet implacable les patriciens abrutis, et dans son *Ballo*, dans ses *Brindisi*, les patriciens courtisans. Il condamne le culte de la bourgeoisie pour les jouissances, la servilité des employés royaux ou ducaux, les excès opposés des immobiles et des partisans du mouvement « humanitaire », enfin le goût des familles de basse condition pour la loterie et la sorcellerie. Qui savait lire trouvait dans ces vers agiles et moqueurs une leçon pour toutes les variétés des défauts civiques.

Durant cette période d'agitation politique dont l'Autriche donna le signal, dès l'année 1815, en écrasant de son joug de fer le nord de la Péninsule et en formant comme un pacte de famille avec les misérables princes qui ne régnaient que par elle dans les autres régions de l'Italie, c'est le besoin d'une régénération nationale qui met la plume aux mains des prosateurs, ainsi que des poètes. L'histoire de Colletta, le roman de Manzoni, sont des protestations en faveur de l'indépendance, dans la mesure que permettaient le caractère douteux de l'un et la timidité de l'autre. Les lettres, les articles de journaux, les écrits de circonstance qui ont fait un nom à Pietro Giordani (1774-1848) ne seraient pas aussi estimés qu'ils le sont des Italiens, s'ils n'y avaient vu que

l'art très-réel de ce bénédictin défroqué à rendre la vie aux mots de l'ancienne langue. Professeur d'éloquence à Bologne, ou vivant dans la retraite lorsque, après la chute de l'empire, le souverain Pontife, rentré dans tous ses droits, eut privé de sa charge cet inoffensif ennemi, Giordani est surtout cher à ses compatriotes, parce que ses talents leur donnent occasion de louer en lui un homme qui pensait comme eux.

Cet impérieux désir de rendre à l'Italie ses titres devant l'Europe assura la faveur publique à un penseur qui ne s'en souciait guère, et qui, par son dédain de ce qui passionnait autour de lui les peuples, ne la méritait pas. L'abbé Rosmini-Serbati (1797-1855) était un grand seigneur du Tyrol, partisan du pouvoir absolu et fondateur d'un ordre religieux, mais doué d'un génie supérieur, nourri de connaissances étendues dans la philosophie et la jurisprudence. Il se proposait de ramener les savants à la religion et les catholiques à la science. Pour y parvenir, il s'était imposé la loi de rester rigoureusement orthodoxe; mais comment le pouvait-il paraître à Rome, puisqu'il défendait l'Église par les armes de la raison, puisqu'il continuait peut-être à son insu l'école de Descartes et de Kant, puisque, voulant remettre au christianisme le gouvernement des sociétés modernes, il lui donnait pour chefs les philosophes et les sages? Dans les trente volumes dont se composent les œuvres de Rosmini, la congrégation de l'Index trouva facilement des propositions répréhensibles. L'auteur se soumit en vain; le succès d'un talent si national parmi les Italiens même qui ne partageaient pas ses doctrines, souleva contre lui

les jésuites, mais ne put l'engager dans une opposition religieuse à laquelle répugnaient ses sentiments. S'il refusa la dignité de cardinal, cet absolutiste fut ministre constitutionnel de Pie IX, qu'il suivit même à Gaëte, contradiction qui complète celles dont les écrits de Rosmini fourmillent, mais qui n'empêche pas d'y admirer un langage ferme et correct, une grande force d'analyse, une rare finesse d'aperçus.

Une critique peu sérieuse oppose à Rosmini l'abbé piémontais Gioberti (1801-1852), qui ne lui saurait être comparé. Gioberti, homme d'action, met au service des démocratiques projets qu'il caresse, le peu de philosophie que ses méditations lui ont appris. Sur ce terrain, il attaque Lamennais et Rosmini sans les atteindre. Les personnes compétentes font peu de cas des traités qu'il composa dans son exil de Bruxelles touchant *le surnaturel*, *le beau*, *l'introduction à l'étude de la philosophie*. Ce n'était pas la tentative peu nouvelle de concilier la philosophie avec le catholicisme qui répugnait aux Italiens, puisqu'ils y applaudirent un peu plus tard, quand, sous une forme mieux appropriée à leurs désirs de grandeur et de gloire, Gioberti proposait, dans le livre qui fit sa réputation (*del Primato degli Italiani*, 1843), de mettre le pape à la tête de la confédération italienne, pour qu'elle pût reconquérir en Europe la primauté. Cette idée guelfe, qui a eu son heure de succès populaire, n'excita de défiance que chez un petit nombre de prudents : Niccolini parcourait les rues de Florence en protestant contre l'invraisemblable hypothèse d'un pape libéral, et disait de Gioberti qu'il était le Jean-Baptiste

d'un nouveau Torquemada. Par haine contre Rosmini et par un juste sentiment du service que son faible adversaire rendait au Saint-Siége, les jésuites prirent la défense du *Primato*, et en eussent par là compromis l'auteur, s'il n'avait avec finesse vu et paré le coup. *Les Prolégomènes*, *le Jésuite moderne* de Gioberti, annoncèrent, firent éclater une rupture complète, irremédiable entre la Compagnie de Jésus et l'auteur.

Il n'avait plus désormais d'asile que dans les rangs du parti populaire. Il ne répugnait pas à s'y réfugier : dans un de ses premiers ouvrages, il appelait les princes des tyrans domestiques. Ministre, un peu plus tard, de la Sardaigne libérale et démocratique, il essaya de concilier ses actes avec ses écrits, et de conduire la révolution au secours du Saint-Siége menacé; mais l'insuccès de ses efforts et un rapide retour de l'opinion l'ayant de nouveau condamné à la retraite, il semble y avoir modifié ses idées, en même temps qu'il y terminait tristement ses jours. Un dernier ouvrage, composé pendant l'exil honorable qu'il subissait dans l'ambassade de Paris (*del Rinnovamento politico*), montre l'auteur bien revenu des doctrines qui avaient fait l'éphémère succès du *Primato*. Écrivain et philosophe médiocre, Gioberti n'a guère publié que des écrits de circonstance, qui, déjà, ne trouvent plus de lecteurs. Si ces ouvrages doivent tenir peu de place dans l'histoire des lettres italiennes, on les citera toujours dans les annales politiques de l'Italie, comme autant de machines de guerre; on les louera même, parce qu'on y voit la philosophie au service de l'indépendance et de la liberté.

Il n'y a peut-être pas un seul ouvrage, parmi ceux qui ont vu le jour depuis trente ans en Italie, où l'on ne puisse trouver une arrière-pensée politique. Grammairiens, commentateurs, rhéteurs, antiquaires, archéologues, tous se flattent, non sans raison, d'avoir rendu par leurs études, si désintéressées en apparence, autant de services à la cause nationale que les publicistes de profession. La poésie a cessé de chanter les princes, le roman les a relégués dans l'ombre ou dépeints sous les moins favorables couleurs; l'histoire les a flétris dans le passé et rendus suspects dans le présent par l'impartial récit des abus et des crimes où conduit presque fatalement le pouvoir absolu; la philosophie a soumis leurs titres à une révision sévère et proclamé les droits des peuples, trop longtemps méconnus. On a vu plus d'une fois quels effets pouvait avoir une querelle de philologie ou de théologie éclatant à propos : il n'y a pas d'armes qui ne portent coup dans des mains résolues à les employer.

Ce que devient l'art d'écrire parmi des populations si agitées, et momentanément si exclusives qu'elles se détourneraient de tout ouvrage où elles ne croiraient pas trouver des arguments à l'appui de leurs désirs, on le comprend sans qu'il soit nécessaire de lire le petit nombre d'écrits qui ont triomphé, dans ces dernières années, de l'indifférence publique. On ne pouvait demander à l'Italie, dans la crise où elle s'est si longtemps débattue, d'abandonner l'action pour l'étude du beau langage, et maintenant que l'heure semble venue d'un avenir meilleur, il le faut assurer par les derniers efforts, par les suprêmes sacrifices. Maîtresse de ses destinées, l'Italie rendra à

ses ingénieux enfants les loisirs qu'ils lui ont consacrés; alors on pourra parler de plusieurs écrivains qu'il faut aujourd'hui passer sous silence, parce qu'ils sont mêlés à la lutte, parce que le goût impartial n'a point prononcé sur eux, comme sur Manzoni, leur Nestor et leur maître, son jugement définitif; alors sans doute éclatera une quatrième renaissance des lettres italiennes, glorieux et nécessaire complément de la renaissance politique, dans une nation qui ne vieillit et ne tombe que pour rajeunir et se relever.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE I

ORIGINES. — LE TREIZIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE II

LE QUATORZIÈME SIÈCLE.

I. — Dante.

CHAPITRE III

LE QUATORZIÈME SIÈCLE.

II. — La poésie lyrique. — Pétrarque.

CHAPITRE IV

LE QUATORZIÈME SIÈCLE.

III. — La prose. — Boccace.

CHAPITRE V

LE QUINZIÈME SIÈCLE.

L'érudition.

CHAPITRE VI

LE SEIZIÈME SIÈCLE.

I. — La prose. — Machiavel.

CHAPITRE VII

LE SEIZIÈME SIÈCLE.

II. — La prose après Machiavel.

CHAPITRE VIII

LE SEIZIÈME SIÈCLE.

III. — L'épopée.

CHAPITRE IX

LE SEIZIÈME SIÈCLE.

IV. — Poésies diverses.

CHAPITRE X

LE SEIZIÈME SIÈCLE.

V.—Le théâtre.

CHAPITRE XI

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE XII

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

I. — La prose.

CHAPITRE XIII

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

II. — La poésie.

CHAPITRE XIV

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

III. — Le théâtre.

CHAPITRE XV

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

INDEX.

FIN DE L'INDEX.

CORBEIL, typ et stér. de CRÉTÉ.

